كلمة الفنون

إن للفن الحقيقي والمبدع قدرة ساحرة على التأثير في المتلقي، وعلى البقاء والحضور آمادا طويلة. وربما لهذا السبب، فإن البعض ينذر عمره مراهنا على السير في درب وعرة، وتبوؤ مكانة خاصة، وبلوغ غاية بعيدة، وتوصيل رسالة فنية واضحة. وبجميع الحسابات فإن الفنانة القديرة مريم الغضبان، رائدة المسرح في الكويت، هي مثال ساطع للفنان الموهوب والمبدع الذي عرف هدفه منذ البدء، وسار نحوه بخطوات ثابتة، وكان له ما أراد.

إن حركة النهوض الاجتماعي والفني لأي مجتمع من المجتمعات، تظهر بشكل واضح الشجاعة والجراءة لدى البعض، وتمكنه من الإقدام على طرق أبواب يتهيب الجميع الاقتراب منها، وبهذا يكون هذا البعض حملة مشاعل الفن والكلمة الصادقة، ويكونون مثالا يسير على أثره من يأتي بعدهم.

سيسجل التاريخ للفنانة مريم الغضبان وزميلتها الفنانة مريم الصالح، أنهما كانتا أول فتاتين كويتيتين تنضمان إلى حركة المسرح في الكويت، في أوائل الستينيات، يوم دخلتا إلى فرقة المسرح العربي، وصعدتا خشبة المسرح، وواجهتا الجمهور، ليكون وجودهما فتحا للحركة النسائية في الكويت، مسجلا بدء مشاركة المرأة الكويتية في الحياة المسرحية.

إن مسيرة الفنانة مريم الغضبان في مشوارها الفني الطويل، إنما تشكل وجها مضيئا من وجوه مسيرة المسرح والتلفزيون والإذاعة في الكويت. فمريم الغضبان شاركت في معظم الأعمال المسرحية في فترة بدايات المسرح، يوم أُسست الفرق المسرحية الأهلية، حيث عملت تحت إمرة الأستاذ زكي طليمات، مؤسس فرقة المسرح العربي، الذي قدح موهبتها، ورسم لها دربا فنيا سارت عليه، ليؤكد حضورها بكونها أحد أهم الوجوه النسائية التي عرفها المسرح في الكويت.

مريم الغضبان شاركت، إلى جانب كوكبة من رواد المسرح في الكويت، في التأسيس لحركة مسرحية كويتية خليجية عربية مشرفة، ولعطاء تلفزيوني كويتي يمثل واحدا من أهم العطاءات التي مرت بتاريخ الدراما الكويتية، إضافة إلى حضورها في البرامج الإذاعية، وبروزها في برنامجها الرمضاني «حبابة».

الفنانة مريم الغضبان، هي ذلك النوع من الفنانين الذين سيبقى عملهم الفني حاضرا على طول عمر الوطن، وسيبقى رصيد عطائهم الفني، علامة مميزة على طريق الفن بوجه عام، ومسيرة المسرح في الكويت بوجه خاص.

إن بروز موهبة فكرية أو ثقافية أو فنية في تاريخ أي شعب من الشعوب، إنما يعني بين أمور أخرى، عمرا أطول للوطن، وارتفاعا أعلى لصوته، وحضورا جميلا له على ساحة الفكر والفن، بين شعوب الأمم الأخرى... رحلت الفنانة مريم الغضبان، لكن عطاءها الفني سيظل باقيا كما قصيدة في حب الوطن.

بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي

الفنون

ARCHIVE

كان الغناء، وما زال، واحداً من بين أبرز مظاهر الثقافة الدارجة في المجتمع الكويتي المتأصل في الوجدان، فمن يتصفح تاريخ الكويت ير أن الغناء بمختلف أنواعه كان على صلة وثيقة بطريقة الحياة السائدة فيها قبل النفط، على الرغم من قوة الحس الديني والتمسك بتعاليم الإسلام، وكذلك في مجتمع ما بعد النفط الذي شهد تحولات اجتماعية وسياسية واقتصادية، أدت في النهاية إلى خلق واقع ثقافي جديد دخل معه الغناء مرحلة جديدة، حدث خلالها عدد من المتغيرات في مسيرة الغناء المحلي، الذي وصل حاليا إلى وضع لا يخرج عن الأوضاع العامة التي نراها في الغناء العربي ككل. ولتحليل مسيرة الغناء في الكويت، والقاء الضوء على التطورات التي حدثت فيها وتبيان الأسباب التي أدت إلى إحداث هذه التطورات، يمكن الحديث عبر ثلاثة أجزاء: يتناول الأول طبيعة الغناء القديم وأنماطه، ومن ثم أسباب تراجع الاهتمام به في مرحلة ما بعد النفط، والجزء الثاني يتطرق إلى التحولات التي طرأت على الغناء في فترة ما بعد ظهور النفط مباشرة، والجزء الأخير يتناول الأوضاع التي وصلت إليها الأغنية الكويتية، خصوصا في آخر عقدين من القرن العشرين حتى اليوم.

قبل ظهور النفط وحتى الآن

قراءة في مسيرة الغناء الكويتي

د. عبدالله الجسمي - الكويت

سادت في فترة ما قبل النفط مجموعة من انماط الغناء التي كانت تعبر عن واقع وثقافة تلك الفترة، وكذلك المؤثرات الثقافية الخارجية نتيجة للصلات التجارية القائمة مع جنوب شرق آسيا وافريقيا وهي: الفن البحري وفن الصوت والسامري والعرضة وفنون المناسبات الاجتماعية والدينية، كغناء الأعراس أو الموالد الدينية التي كانت تقام للمناسبات الدينية المختلفة. وبقراءة لواقع الغناء في تلك الفترة، نجد أنه كان مرتبطا، إلى حد كبير، بواقع الحياة اليومية للناس، ومصدر رزقهم، أي كان مرتبطا بواقع الحياة الاقتصادي والاجتماعي من حيث مصدر الرزق، وهو الاعتماد على البحر والغوص والتجارة، أو من حيث الصلات الثقافية التي تركتها حركة التجارة البحرية مع شرق أفريقيا والهند وآسيا بشكل عام.

فالفنون البحرية كانت أبرز ما يميز الارتباط ما بين مصدر الرزق والفن، فقد كان وجود النهام وفرقته، أو من يجيد الضرب على الآلات التي تضمنها الفن البحري، أمرا ضروريا على ظهر السفن، وكان الأداء الغنائي مرتبطا مع حركة السفينة، سواء عند دخول البحر أو الرسو في الموانئ، أو لحظة رفع الشراع أو إنزاله، علاوة على لحظات تسلية البحارة والسمر. والنهام الذي يقوم بقيادة الغناء أو النهمة، يتلقى أجرا على وظيفته التي كان يقوم بها، وهذا يتطلب مهارات مميزة قد لا تتوافر في أي شخص، بمعنى أن الفنون البحرية كان لها إطارها وقوالبها الفنية التي تحتاج الإجادة والمهارة في العزف والأداء. أما الجوانب الأخرى من الفنون القديمة، فقد كانت فن الصوت الذي يعزى الجانب الأكبر من نشأته أو تطويره إلى الفنان الراحل عبدالله الفرج، فقد شق هذا النمط من الغناء طريقه ليس في الكويت فقط، بل تجاوزها إلى مناطق أخرى من الخليج أبرزها البحرين، حيث أجاد عدد من المطربين الكويتيين والبحرينيين أداء هذا النمط من الغناء وابدعوا فيه، وظل هو نمط الغناء السائد للأغنية الكويتية لفترة طويلة، أي كان في مكانة الأغنية التي ظهرت بقوالبها الجديدة تقريبا منذ الخمسينيات من القرن الماضي. وكان فن السامري بأنماطه المختلفة سائدا أيضا في المجتمع، وإن اتخذ من المناسبات الاجتماعية أو الموسمية إطارا له، حيث تؤدى أنماط معينة من فن السامري حسب المناسبة. يضاف إلى ذلك فنون مثل العرضة بما فيها البحرية وغناء المالد في

المناسبات الدينية. ونادرا ما كان يوجد بعض فنون البادية. كانت هذه أبرز أنماط الغناء التي سادت المجتمع الكويتي القديم التي كانت تعبر عن واقعه البسيط وطريقة الحياة التي عاشها أفراده. ويمكن تحديد عدد من العوامل التي لعبت دورا بارزا في ظهوره على ذلك الشكل، أبرزها ارتباط الفنون بالواقع الاقتصادي والاجتماعي الذي كان سائدا، خصوصا الفنون البحرية والمناسبات التي ارتبطت بها، كالدشة أو القفال (العودة) من الغوص وغيرها.

أما الأمر الثاني، فهو طريقة الأداء التي كان يؤدى بها الغناء، والتي كانت أغلبيتها الساحقة تعتمد على الأداء الجماعي، وهذا انعكاس للبيئة الاجتماعية والواقع المعيش سابقا، حيث كانت الأسرة تعيش في مجموعات كبيرة، وكذلك طبيعة الروابط الاجتماعية الأخرى، علاوة على نمط الإنتاج الاقتصادي الذي يعتمد على الروح الجماعية في العمل، وهذا عكس نفسه على واقع الفن الذي كان لا يخرج عن إطار الروح السائدة في المجتمع. وثالث هذه العوامل، هو ذكورية الفن الغنائي، فالأغلبية الساحقة من أنماط الغناء التي كانت تؤدى ذات طابع ذكوري، فالفنون البحرية وفن الصوت والعرضة ومعظم فنون البادية كانت محصورة على الذكور فقط، وهذا ناتج من طبيعة المجتمع الذكوري الذي تميز به المجتمع الكويتي القديم. أما ما كانت تساهم فيه المرأة من فنون، فكان مقصورا على بعض أنماط السامري في بعض المناسبات الموسمية والاجتماعية.

يضاف إلى ما سبق، طبيعة النتاج الشعري الذي كان سائدا، وهو الشعر الشعبي الذي كان يؤدى به الغناء، سواء على شكل الشعر العمودي أو شعر الزهيري، الذي كان يستخدم على وجه الخصوص في الغناء البحري، أو موال ما قبل أداء الصوت، الذي كان يعكس طابع الحياة ومشكلاتها ومعاناة الأفراد وهمومهم، بالإضافة إلى الحث على القيم الأخلاقية ورفض السلوكيات غير السوية. والعامل الأخير الذي كان يقف وراء طبيعة الغناء وأنماطه هو التأثير الثقافي الناتج من التبادل التجاري ما بين شرق أفريقيا والهند وجنوب شرق آسيا. فقد كان للصلات التجارية مع الأطراف السابقة تأثيرات ثقافية واضحة، خصوصا في المظاهر الثقافية وأبرزها الفنون. فلو نظرنا إلى الآلات الموسيقية المستخدمة في إيقاعات الغناء البحري أو الصوت، وبعض الفنون الأخرى، سنجدها تشكل امتدادا لشكل الإيقاعات التي كانت تسود في تلك البلدان، لكنها طورت بما يتلاءم مع الغناء البحري وفن الصوت، أي بما يتلاءم مع الثقافة والاحتياجات المعيشية، خصوصا في الغناء البحري. ومن جانب آخر، فكما هو معروف كانت الهند على وجه الخصوص مركزا تجاريا وثقافيا، فتوجه للعيش فيها والتردد عليها نخبة من الفنانين ومثقفي تلك الحقبة. فعلى سبيل المثال، عاش الفنان الكبير عبدالله الفرج فترة طويلة من حياته في الهند، فهو الذي يعزى إليه نشأة فن الصوت، كما كان العديد من الفنانين الكويتيين والخليجيين يترددون على الهند لتسجيل العديد من

الفنان عبدالله فضالة

> ”كان الغناء قبل ظهور النفط مرتبطا بواقع الحياة الاجتماعية والاقتصادية، من حيث الاعتماد على البحر كمصدر للرزق، أو من حيث الصلات الثقافية التي تحركها حركة التجارة مع آسيا وأفريقيا والهند“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأسطوانات هناك. وخلاصة القول، إن الصلات التجارية التي كانت تعيشها الكويت مع شرق أفريقيا وآسيا جاءت بالعديد من المؤثرات الثقافية التي كان الغناء أحد أبرز مظاهرها. وقد استمر هذا التأثير إلى أن جاءت الثروة النفطية، التي جلبت معها متغيرات اقتصادية واجتماعية عميقة على المجتمع الكويتي، فأحدثت نقلة نوعية في الواقع المحلي من مجتمع يعتمد في رزقه على الطبيعة وركوب المخاطر الناتجة منها إلى مجتمع مصدر للنفط، فتراكمت الثروة المادية بشكل كبير، وتحولت العلاقات والصلات التجارية من شرق أفريقيا وآسيا والهند إلى الدول الغربية نتيجة لبيع النفط لها، وخلق ذلك صلات ثقافية جديدة ألقت بظلالها على التحولات الثقافية التي حدثت في الكويت، وإن كان ذلك بالتدريج.

ويمكن تقسيم مرحلة ما بعد النفط إلى فترتين، الأولى التي تلت مباشرة تدفق الثروة النفطية والبدء في تحويل المجتمع إلى مؤسساته المدنية، أما الفترة الثانية، فهي تبدأ من نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات حتى اليوم.

مرحلة التحول

جاءت التغيرات التي حدثت في بنية المجتمع الكويتي بعد النفط لتلغي طريقة الحياة السابقة وقيمها، والمؤثرات الثقافية التي أثرت فيها لمصلحة طريقة حياة أخرى جديدة تختلف جذريا عن سابقتها، مما أحدث تغيرات قيمية وثقافية، وجاء بمؤثرات جديدة على المجتمع الكويتي الذي أخذ في التحول إلى مجتمع مدني عبر بناء المؤسسات المدنية السياسية والاقتصادية والاجتماعية. كما بدأ التعليم المؤسسي يشق طريقه، فساهم في ازدياد ثقافة الأفراد واطلاعهم على العديد من الثقافات الأخرى وأفكارها. ولقد أصابت هذه المتغيرات الغناء من حيث الأداء والكلمة والقالب والإطار الفني بشكل عام. وقبل الحديث عن هذه المتغيرات وأسبابها لا بد من الإشارة إلى عاملين عامين حول هذه الفترة، وهما تحول التأثير الثقافي من شرق أفريقيا وآسيا إلى تأثير الثقافة العربية، والثاني هو الجيل الذي عاش فترة التحول بمؤثراتها الثقافية، ومن ثم الغنائية. فبالنسبة إلى العامل الاول، ازداد الارتباط الثقافي العربي بين الدول العربية، خصوصا بعد حركة النهوض القومي العربي ومرحلة مقاومة الاستعمار، وكانت الكويت جزءا من هذه الحركة، حيث تسيدت الحركة القومية السياسية الشارع الكويتي، وبلغ الطرح القومي والعروبي ذروته منذ الأربعينيات حتى السبعينيات من القرن الماضي.

والحركة القومية لم تكن حركة سياسية فقط، بل كانت حركة ثقافية أيضا، حيث وصلت حركة التنوير ذروتها ومثلت فترة الازدهار الحقيقي للثقافة والفكر العربي. وقد انعكس هذا الأمر على الفنون حيث مثلت تلك الفترة أوج ازدهارها، وكان الغناء واحدا من أبرز مظاهرها. وقد ألقى هذا الأمر بظلاله على الكويت التي ارتبطت سياسيا وثقافيا بالحركة القومية وثقافة التنوير التي ظهرت معها. أما العامل الثاني، فهو الجيل الذي عاش فترة التحول وعاصر نمطين من الغناء أو أكثر، وتأثر بمؤثرات ثقافية مختلفة، سواء أكان من المطربين أم الملحنين. فهناك نماذج غنائية واضحة بدأت حياتها الفنية على سفن السفر والغوص على اللؤلؤ كنهامة، فأجادوا في الفنون البحرية، وبعد حدوث التحولات، تحولوا إلى القالب الغنائي الجديد، وأجادوا وأبدعوا فيه أيضا. وهناك مثل بارز على هؤلاء المطربين، وهو الفنان الراحل عوض دوخي الذي بدأ حياته الفنية على ظهر السفن، وانتهت بأداء أغاني سيدة الغناء العربي أم كلثوم، مرورا بالأغنية الكويتية الجديدة التي اشتهر بأدائها بشكل مميز. هذان العاملان كانا السمة العامة للفترة التي تلت مباشرة تدفق الثروة النفطية، التي شهدت فيها الأغنية الكويتية فترة ازدهارها من حيث الكلمة واللحن والأداء، واستطاع العديد من الملحنين المزج ما بين الإيقاعات البحرية وغيرها في العديد من الأغاني التي ظهرت في هذه الفترة. في المقابل، فإن السؤال الذي يطرح نفسه هو ماذا حدث للفنون البحرية، ولماذا اختفت تدريجيا من ساحة الغناء المحلية في خضم التغيرات التي جرت؟ هناك مجموعة من الأسباب التي أدت إلى ذلك، أولها أن الفنون البحرية كانت مرتبطة بواقع الحياة الاقتصادي السابق الذي كان يسود المجتمع الكويتي، باعتماده على البحر كمصدر للرزق، أي أن الفن في تلك الفترة كان، في الدرجة الأولى، ذا وظيفة اقتصادية واجتماعية، ومرتبطا ارتباطا وثيقا بطريقة الحياة السائدة. فالفنون البحرية كانت تؤدى على السفن التي كانت تجوب البحار، سواء للغوص أو للسفر، كل هذا اختفى تدريجيا من واقع الحياة الجديد، وتحول أسلوب العمل إلى الوظائف الإدارية، فساهم ذلك في تراجع الاهتمام بهذه الفنون واختفائها التدريجي من ساحة الغناء المحلية. وقد نتج من هذا التحول الاقتصادي، أن تراجعت بشكل كبير جدا الصلات التجارية مع شرق أفريقيا وآسيا والهند، وتراجعت معها المؤثرات الثقافية التي شكلت جانبا مهما من الغناء الكويتي، فحدث تحول في طابع الغناء، وظهرت الأغنية الكويتية الجديدة، أو باستخدام المصطلح الذي أطلقه د. صالح حمدان عليها، «الأغنية الحديثة»، وجاء جيل مارس الغناء البحري القديم، أو جيل جديد من المطربين الذين سادت أغانيهم في هذه الفترة.

وباندثار طريقة الحياة الاقتصادية السابقة تغير طابع الغناء من الغناء الجماعي إلى الفردي. فالفنون البحرية كانت تؤدى بشكل جماعي في مختلف المناسبات، فعلى الرغم من وجود النهام الذي كان يقود الغناء الذي يمارسه أحيانا أكثر من نهام في الوقت نفسه، فإن هذا

النمط من الفن يعكس طبيعة الروح الجماعية السائدة في الإنتاج الاقتصادي التي كان يقوم بها الأفراد كمجموعة أو فريق متكامل، ومع اندثارها أخذ الطابع الفردي يطغى على الغناء، وأصبح دور المطرب أو المغني من ناحية الصوت أو الأداء هو المعيار على نجاح الغناء من عدمه، وهذا ما لم يكن عليه واقع الحال سابقا. وتزامن أيضا مع هذه التحولات التراجع التدريجي للنتاج الشعري الذي كان سائدا في الفنون البحرية،وهو فن الزهيري.

فالزهيريات هي المادة الشعرية الغنائية التي كانت تستخدم في المواويل الغنائية البحرية، علاوة على غيرها من النتاج الشعري. ولعل سبب تراجع الاهتمام بها يعود إلى تطور الحركة الأدبية المحلية، وإلى كون هذا النمط الشعري يعكس واقع وطبيعة المجتمع الكويتي القديم من حيث الكلمة والصورة الشعرية والمضمون. أما آخر أهم الأسباب التي دفعت إلى تراجع الفنون البحرية، فهو ذكورية هذا النمط من الفن. فنظرا إلى كون الرجل يقوم في المجتمع الكويتي القديم بالعمل في مختلف المجالات، فإن الفن الذي أنتجه يحمل الطابع الذكوري من حيث الأداء والقوة الجسمانية والرقص وغيرها، التي كانت تتطلبها طبيعة الأعمال الشاقة التي فرضها واقع الحياة القديم. بيد أن التحولات الاقتصادية جاءت بتغيرات اجتماعية كبيرة أعطت للمرأة دورا أكبر في الحياة الاجتماعية والاقتصادية، ودخلت عالم العمل مع الرجل. فبعد انتشار التعليم المؤسسي ودخول المرأة سلك التعليم وانفتاح المجتمع الكويتي على ثقافات جديدة نتيجة للسفر والاحتكاك بالآخرين، ساهم ذلك في تنمية الذوق الفني لشريحة اجتماعية كاملة كانت فنونها مقتصرة على السامري أو المالد، خصوصا في المناسبات الاحتفالية، وقد وجدت هذه الشريحة ضالتها في الأغنية الكويتية المطورة أو الحديثة التي راجت منذ الخمسينيات مقابل عدم تأقلمها مع طابع الغناء البحري الذي كان يتصف بالذكورية. هذه هي أهم الأسباب التي ساهمت في تراجع الاهتمام في الفن البحري، وإلى انحساره التدريجي من ساحة الغناء المحلي الذي كاد يختفي تماما لولا المبادرات الشعبية لمحبي هذا النمط من الفن من قبل أولاد حمد بن حسين، والراحل معيوف مجلي وفرقته، وفرقة العميري الذين حفظوا جانبا من هذا التراث من الضياع والاندثار.

وأمام تراجع الفنون البحرية، استمر نمطان من الفنون القديمة في هذه الفترة، وهما فن الصوت والسامري. فقد كان الصوت سابقا الرديف للأغنية الكويتية التي ظهرت منذ الخمسينيات بقالبها الفني الجديد، وحافظ على استمراريته لتلاؤم جانب منه مع طبيعة الغناء الفردي الذي كان يعتمد على المطرب، وأدائه ومهارته في العزف على آلة العود (على الرغم من أهمية الجانب الجماعي فيه من الترديد والتصفيق)، ولكونه كان يؤدى للاستمتاع، ولم يكن مرتبطا بشكل مباشر بالحياة الاقتصادية ومناشطها. فقد أخذ

الفنان عوض الدوخي

د. يوسف الدوخي

"منذ بداية الخمسينيات أصبحت القاهرة وجهة المطربين والمثقفين الخليجيين، واستطاع جيل كامل ممن كانوا كثيري التردد عليها أن يستلهم الموسيقى العربية ومقاماتها ويمزجها مع الغناء المحلي"

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

جيل آخر راية هذا الغناء بعد رحيل عبدالله الفرج، منهم عبدالله فضالة، ويوسف وخالد البكر، وعبداللطيف ومحمود الكويتي، وعوض الدوخي، ومن تلاهم من جيل آخر من الشباب في تلك الفترة، كالفنانين حمد خليفة وراشد الحملي وإبراهيم الخشرم وغيرهم كثير من الذين أحيوا حفلات السمر الخاصة البعيدة عن الأضواء الإعلامية. وتجدر الإشارة هنا إلى أن فن الصوت بالمقارنة مع الفنون البحرية كان فنا يتميز بالطابع الذكوري أيضا، من حيث الأداء والرقص والتصفيق والمشاركة الجماعية في الغناء، وسنرى لاحقا أيضا كيف تراجع الاهتمام به أيضا بسبب هذا الأمر. أما بالنسبة إلى السامري فقد ازدهر هذا النمط بشكل كبير في تلك الفترة، وأخذ العديد من المطربين أمثال فضالة ومحمود الكويتي وغيرهما بغناء وتلحين العديد من السامريات، هذا علاوة على إنشاد العديد من الفرق الشعبية التي تغني هذا النمط من الغناء، والتي لا تزال إلى اليوم تحيي الحفلات، كما أنه لا يزال لهذا الفن استمراريته عند عدد من المطربين الشباب الذين يعملون على الحفاظ عليه، أمثال سليمان القصار وفيصل السعد وغيرهما.

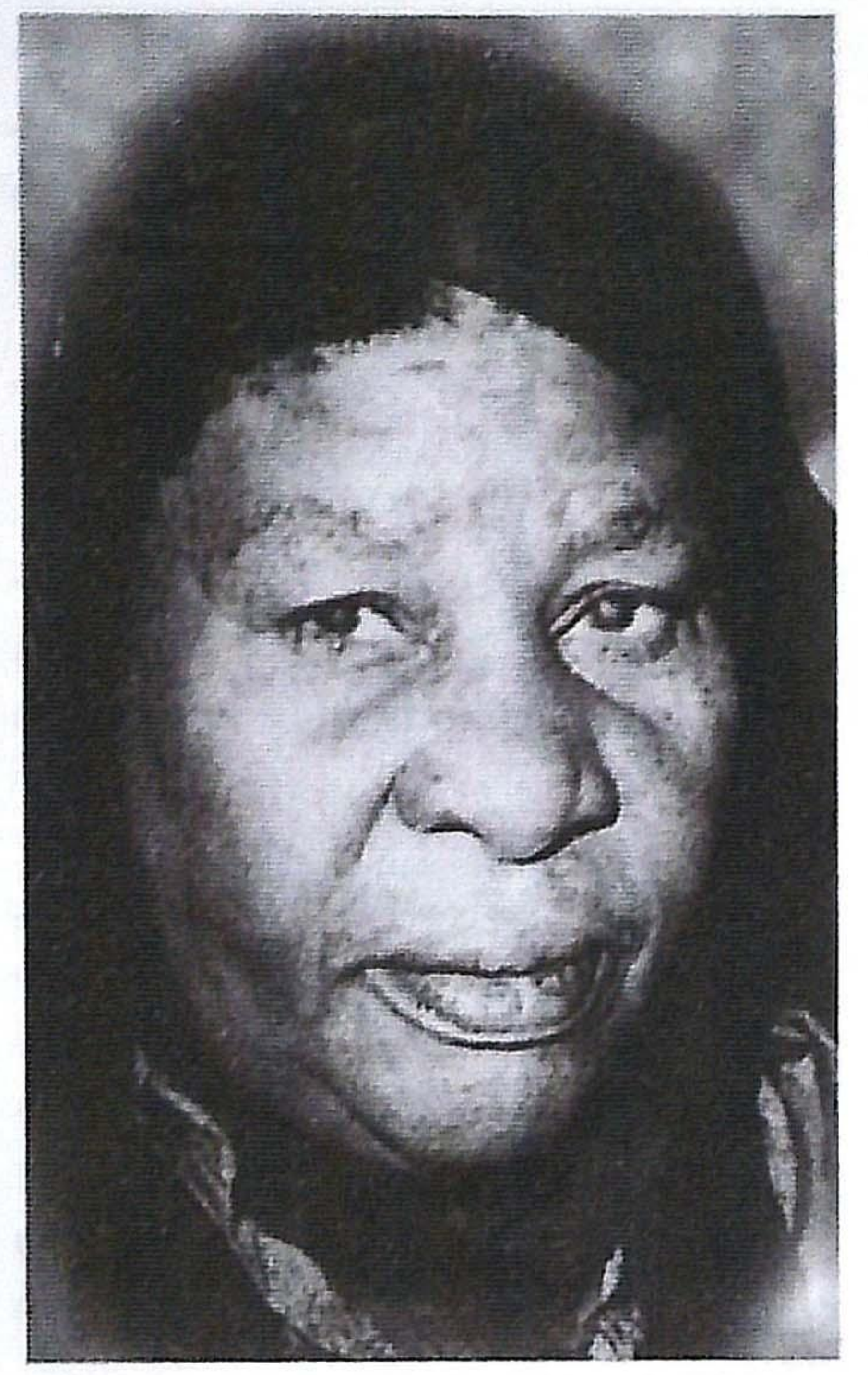
أما ما استجد على ساحة الغناء في تلك الفترة، فيكاد ينحصر في نمطين، الأول هو الأغنية الكويتية الحديثة التي خطت طريقها على يد مجموعة من الفنانين أمثال عوض دوخي وعبدالحميد السيد وشادي الخليج، وغيرهم من مجموعة الملحنين الذين أبدعوا هذا النمط من الغناء أمثال يوسف دوخي وعبدالرحمن البعيجان وأحمد باقر ومرزوق المرزوق وآخرين، حيث استطاع بعضهم أن يمزج ما بين بعض الإيقاعات البحرية القديمة والترويسة في بعض الأغاني باستخدام جمل موسيقية متطورة على الأنماط السابقة من الغناء، وهذا الفعل خلق نمطا غنائيا مميزا، فلا هو ملتزم تماما بإيقاعات الموسيقى الشرقية الأصيلة ولا بالإيقاعات التقليدية المحلية، فخطا بذلك الغناء المحلي خطوة تنم عن تطوير حقيقي كان من روح الإيقاعات الموسيقية المحلية القديمة والعربية المتجددة. فبعد أن كانت الهند وجهة المطربين والمثقفين الخليجيين أصبحت القاهرة وجهتهم الجديدة، استطاع جيل من الملحنين والموسيقيين الكويتيين، ممن كانوا كثيري التردد عليها، أن يستلهم من روح الموسيقى العربية ومقاماتها الشيء الكثير، ويمزج ما بينها وبين التراث الغنائي المحلي، فراج النمط الجديد من الأغنية الكويتية، وظهر جيل جديد من الملحنين والمطربين هيمن على الساحة الغنائية منذ بداية الخمسينيات حتى أوائل الثمانينيات. أما النمط الآخر من الغناء الذي اقتحم ساحة الغناء المحلية، فهو الغناء العدني، خصوصا أغاني فنان اليمن الكبير الراحل محمد جمعة خان الذي سيطرت أغانيه على جيل كامل من الشباب امتد منذ نهاية الخمسينيات حتى نهاية السبعينيات، فقد ظهر العديد من الفنانين الذين تبنوا هذا النمط، وأجادوا فيه أمثال راشد الحملي وجمعة الطراروة ومشاري العريفان وحمد سنان، والجيل الذي تلاهم أمثال عبدالعزيز السيب ومحمد الشعلان وآخرهم يوسف المطرف، فانتشر هذا النمط من الغناء عند جيل الشباب في تلك الفترة، واقتصر معظمه على السمرات الخاصة التي كانت سمة عامة آنذاك، وسجل القليل منه في محلات الأشرطة التجارية. وبالإضافة إلى تأثير الفنان محمد جمعة خان، شهدت هذه الفترة انتشار الغناء العدني بشكل كبير وعدد كثير من ممثليه اليمنيين أمثال الفنان كرامة مرسال والخمبشي ومحمد مرشد ناجي وغيرهم، وأضحى الغناء العدني معيارا لرصانة الغناء ومستواه. ولا يفوت أن نشير إلى أن عدد من اشتهروا بالغناء العدني كانوا من الذين أجادوا غناء فن الصوت، أبرزهم راشد الحملي وجمعة الطراروة ويوسف المطرف وآخرون. فانتعش غناء الأصوات مع الغناء العدني جنبا إلى جنب، وغدت ليالي السمر تشمل هذين النمطين من الغناء.

كانت هذه أبرز التطورات التي حدثت في الفترة التي تلت تدفق الثروة النفطية مباشرة، والتي جاءت بمتغيرات على ساحة الغناء المحلية، فطوت فيها صفحة الغناء البحري، واستمر فن الصوت والسامري، وظهرت الأغنية الكويتية بثوبها الجديد، وازدهر الغناء العدني فيها. وإذا كانت هناك كلمة في حق هذه الفترة، فهي تمثل قمة الغناء المحلي من حيث الكلمة والأداء ومهارة العزف والأصالة في الإبداع، وتمثل تطويرا حقيقيا لتراث موسيقي خطه الرواد الأوائل لفن الصوت أو الفنون البحرية، وكان ذلك واضحا أيضا في قيام الكثير من الفنانين العرب الكبار بزيارة الكويت التي عاشت في تلك الفترة حركة ازدهار ثقافي واضح تناول جميع مظاهر الفنون والآداب والفكر، وكان الغناء أحد مظاهرها. فزارت الكويت أم كلثوم وعبدالحليم حافظ ورياض السنباطي وناظم الغزالي وغيرهم من المطربين والمطربات الذين كان لهم حضورهم الواضح في تلك الفترة من الغناء العربي. لكن مع نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات، حدثت تحولات جديدة دخلت معها الأغنية الكويتية مرحلة أخرى تختلف عن سابقتها، واختفى جيل من الفنانين وابتعد آخرون عن الأضواء، علاوة على توقف عدد منهم عن الغناء لأسباب مختلفة سنأتي على ذكرها بعد قليل، وتراجع عدد من الملحنين عن التأليف الموسيقي، وظهر جيل آخر من المطربين أغلبه غير محددي الملامح الفنية، أو الهوية الثقافية فأخذ الأغنية الكويتية إلى طريق غير محدد المعالم، وأصبحت خاضعة لمستويات متقلبة تعلو حينا وتهبط حينا آخر، ويمكن أن يكون تذبذب المستوى هو الوصف الأدق لهذه المرحلة الجديدة.

مرحلة ما بعد التحولات

تمثل مرحلة ما بعد النفط مرحلة انتقالية إلى المجتمع الجديد، حيث أرسيت دعائم هذا المجتمع المؤسسية والمدنية خلال فترة التحول، وجاء بعد ذلك جيل جديد يختلف من حيث الذوق والثقافة الفنية عن الجيل الذي عاصر مرحلة التحول، حيث أصبح أكثر انفتاحا على الثقافات الأخرى، علاوة على التطورات التي حدثت في تكنولوجيا صناعة الآلات الفنية، التي ألقت بظلالها على الفن المحلي والعربي بشكل عام. ولتحليل وضعية هذه المرحلة يمكن البدء بالعامل الخارجي العربي الذي ترك بصمات واضحة على الغناء المحلي، وذلك بسبب الارتباط الفني الذي حدث مع الحركة الفنية والثقافية العربية، بمعنى أن ما حدث في الكويت كان جزءا منه يعكس ما حدث للغناء في الوطن العربي، ففترة السبعينيات من القرن الماضي شكلت نهاية العصر الذهبي للأغنية الشرقية العربية، فقد توفي ثلاثة من أبرز مطربيها، وهم أم كلثوم وفريد الأطرش وعبدالحليم حافظ، وكذلك جيل الشعراء الذين صاغوا هذه الأغاني وبعض الملحنين أمثال الموسيقار رياض السنباطي، فخلت الساحة الغنائية من الأصوات التقليدية الشهيرة باستثناء وردة الجزائرية التي مثلت استمرارية لهذا النمط من الفن حتى أوائل التسعينيات. وعزف العديد من أساتذة التلحين الكبار أمثال محمد عبدالوهاب ومحمد الموجي وكمال الطويل وغيرهم عن التلحين إلا ما ندر، لعدم وجود الأصوات التي تلائم طورهم الغنائي الشرقي الأصيل. أدى ذلك إلى ظهور جيل جديد من المغنين والملحنين أتى بأنماط جديدة من الغناء تدريجيا غابت عنها الروح الشرقية الأصيلة، وادخلت على الأغنية آلات غربية استبعدت تدريجيا الآلات الشرقية، وذلك بحجة التجديد أو التطوير في الغناء العربي، وخلت ساحة الغناء لمن هب ودب واختلط الجيد بالرديء، واعتزل من اعتزل من المطربات والمطربين الجيدين لأسباب مختلفة، مما ساهم في هبوط الذوق العام بشكل كبير، وأصبحت الأغاني ذات المستوى المتواضع والخالية من المضمون الفني الرفيع تتسيد الساحة الغنائية. هذا الأمر عكس نفسه على الساحة المحلية، وحدثت أمور شبيهة بذلك، علاوة على بعض الأسباب الأخرى الخاصة فيها، ولنبدأ بالفنون الشعبية والغناء العربي، ومن ثم ننتقل إلى الموضوعات الأخرى.

مثلت نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات محليا نهاية تسيد نمطين من الفن الغنائي، وهما فن الصوت والغناء العدني. والمقصود بنهاية تسيد هذين النمطين ليس اختفاءهما جذريا من الغناء المحلي، بل تراجع الاهتمام بهما إلى درجة كبيرة جدا. ويعود ذلك إلى الأسباب التالية: بالنسبة إلى النمطين السابقين كانا يتصفان بالجانب الذكوري، أي أن أداءها من جميع الجوانب يعتمد على الأداء الرجالي، فلم يكن هناك يوما ما مطربة للأصوات أو الغناء العدني،، أي أنهما كانا يمثلان صيغة مطورة من الغناء التقليدي السابق، ولكن حفاظا على الطابع الذكوري فيها. ومع تعمق التحولات الاقتصادية والاجتماعية ازداد حضور المرأة في قطاعات المجتمع، ومنها الأنشطة الإبداعية والفنية، ودخلت مرحلة الثمانينيات أصوات نسائية إلى الساحة الغنائية بعيدا عن أغاني السامري والفنون الشعبية النسائية، فساهم هذا التحول في تقلص دائرة الاهتمام بهذين النمطين اللذين كانا محصورين في الجانب الرجالي فقط. أما السبب الآخر، فيعود إلى موجة التدين التي اجتاحت المجتمع في منتصف السبعينيات، والتي جرفت معها العديد من فناني تلك المرحلة. فبالنسبة إلى الغناء العدني، اعتزل راشد الحملي وحمد سنان وعبدالعزيز السيب وجمعة الطراروة، وابتعد آخرون عن الساحة الغنائية العامة أمثال مشاري العريفان ومحمد الشعلان. فشكل ذلك ضربة قاصمة، إن جاز التعبير، لهذا النمط من الغناء، وخبا التأثير الذي تركته أغاني الفنان اليمني الكبير محمد جمعة خان على الساحة الفنية المحلية، ولم يقتصر الأمر على المطربين فقط، بل طال التدين شريحة كبيرة من متذوقي الغناء العدني، مما نتج عنه تراجع انتشار هذا الفن على المستوى الشعبي. وقد طال ذلك فن الصوت أيضا، فمعظم مطربي الغناء العدني كانوا يؤدون الأصوات، وأجاد معظمهم ذلك، كما تدين الأستاذ حمد خليفة، في بداية الثمانينيات، الذي يعد أشهر من غنى الصوت في الكويت، وهو من الجيل الثالث الذي جاء بعد عبدالله فضالة، ومحمود الكويتي وسعود الراشد وعوض دوخي وغيرهم، كما ابتعدت مجموعة من المطربين وفضلوا الجلسات الخاصة على الظهور الإعلامي، مثل الفنان إبراهيم الخشرم وآخرين ممن رأوا بأن الساحة الفنية الحالية لم تعد تميل إلى فنهم كما كان سابقا، علاوة على ظهور جيل جديد من الشباب نشأ في بيئة مختلفة عن البيئة السابقة وثقافتها التي كانت هذه الفنون جزءا منها. لقد ساهمت موجة التدين هذه في تراجع كبير جدا لفن له جذوره في تاريخ الغناء المحلي، والفن بشكل عام. فعندما يعتزل خيرة المطربين الذين يؤدون نمطا معينا من الغناء في فترة زمنية قصيرة، فذلك يقضي من دون شك على هذا النمط، خصوصا إذا كان تيار الذوق العام آخذا في التغير. وللإنصاف لا بد من ذكر بعض المحاولات التي جاءت في الثمانينيات، كمحاولة لتطوير الفن العدني وفن الصوت. فبالنسبة إلى الغناء العدني جاءت محاولات عدة على يد



عودة المهنا

الأخوين عدنان وناصر بشارة لاقت استحسانا في البداية، كالأغاني التي غناها محمد الشعلان والمرحوم يوسف المطرف، إلا أن هذا الطريق لم يكتب له الاستمرارية بسبب تدين واعتزال الأخوين بشارة تلحين هذا النمط من الغناء، فوقفت مسيرة تطوير هذا النمط من الفن. وعلى الرغم من عودة راشد الحملي للغناء في التسعينيات، وكذلك الفنان عبدالعزيز السيب، فإن محاولاتهما لم يكتب لها النجاح، لأن الجمهور اعتاد على سماع نمط مختلف من الغناء بعد ظهور أجيال جديدة لا تطرب لهذا النمط، علاوة على ما نشاهده من أغان على المستوى العربي في الفضائيات وغيرها، هيمنت على الساحة الغنائية وأزاحت كل ما هو قديم وتراثي. أما بالنسبة إلى فن الصوت، فحدثت أيضا محاولة جادة ومتميزة لتطوير هذا النمط من الغناء على يد الفنان غنام الديكان ومرزوق المرزوق وآخرين. فمن استمع إلى «سدرة العشاق» ألحان غنام الديكان وغناء شادي الخليج، يجد تطويرا حقيقيا لهذا النمط من الغناء، وكذلك صوت «لما تولى جابر أمر الحمى»، وكذلك محاولات مرزوق المرزوق لتطوير صوت «قف بالطواف» وغيره من المحاولات التي لم يكتب لها الاستمرار.

كل ذلك ساهم في تراجع الاهتمام بهذا النمط من الفن الغنائي الذي أصبح اليوم ينظر إليه على أنه فن تراثي شعبي تتذكره الوسائل الإعلامية من حين إلى آخر.

ولم يقف الأمر عند الغناء العدني وفن الأصوات، بل دخلت الأغنية الكويتية الحديثة هي الأخرى إلى نفق مظلم، على الرغم من بروز جيل من المطربين ظهر في الستينيات والسبعينيات تغنى بأجمل وأعذب الألحان والأغاني المحلية، ومنهم الفنان حسين جاسم وشادي الخليج وغريد الشاطئ وعبدالكريم عبدالقادر وخليفة بدر وأحمد عبدالكريم وعباس السيد ومصطفى ويحيى أحمد وغيرهم.

هذا الجيل من المطربين تزامن معه جيل من الملحنين أمثال يوسف دوخي

> ”ساهم ظهور الكاسيت في تحول الفن إلى ظاهرة تجارية، الهدف من ورائها التكسب والربح السريع بغض النظر عما يمكن أن يحتويه من مستوى للأغاني“

شادي الخليج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد الزنجباري

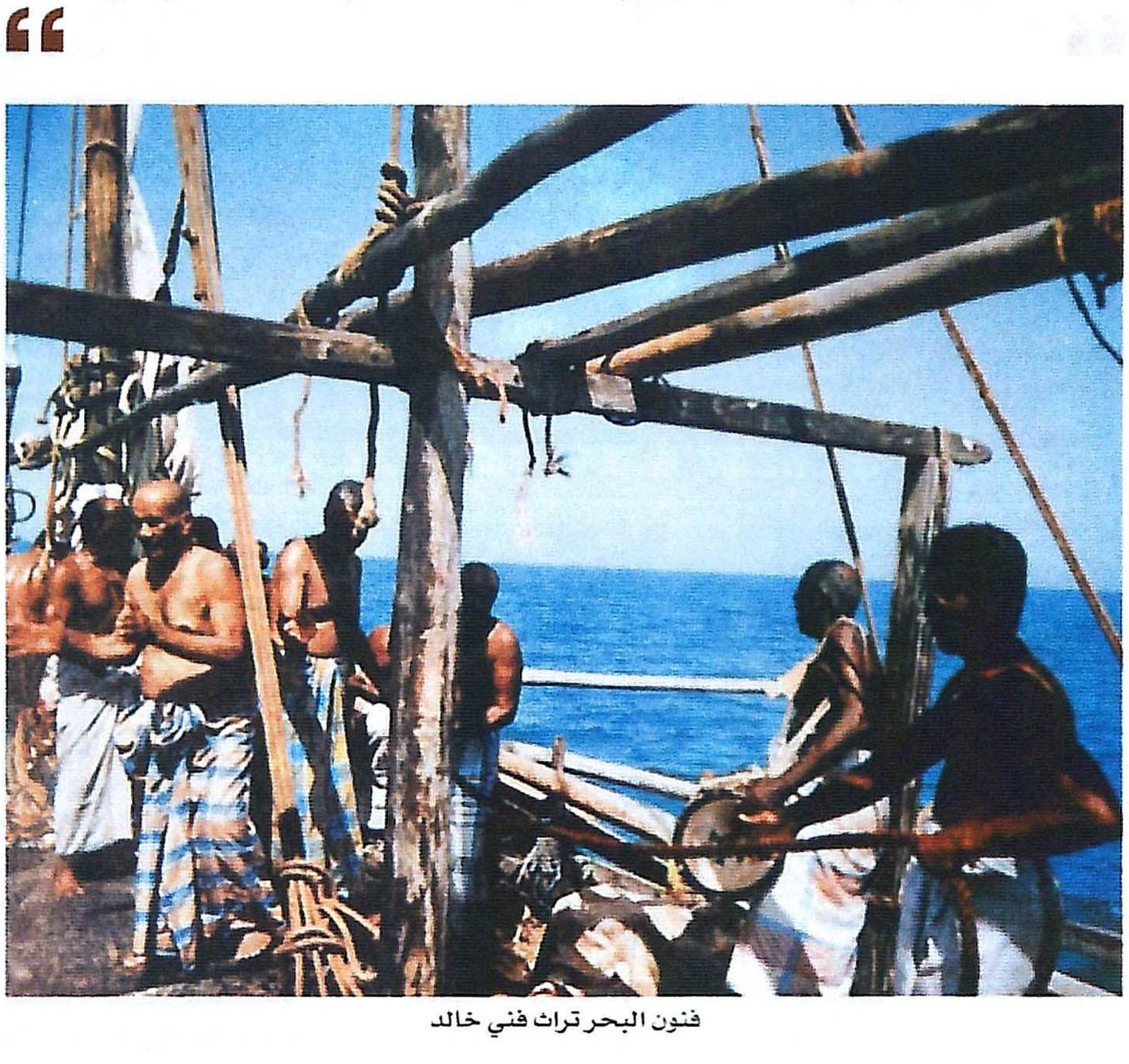
عبدالكريم عبدالقادر

وأحمد باقر ومرزوق المرزوق وغنام الديكان ويوسف المهنا وعبدالرحمن البعيجان وغيرهم ممن أجادوا في الأغنية الكويتية الحديثة، وظلت الساحة الفنية حكرا على هؤلاء حتى بداية الثمانينيات التي بدأت معها مرحلة جديدة من الغناء جادت بجيل جديد من المطربين يفتقر معظمه إلى الثقافة الفنية والموسيقية، ويحاول أن يجد له أسلوبا جديدا في الغناء لعدم قدرته على المنافسة في الأغنية الكويتية الحديثة وروادها. وبالتدريج، أخذ هذا الجيل ينتشر بين العامة، لا لجودة ما يقدمه، بل لتماشيه مع الذوق العام خصوصا عند جيل الشباب الناشئ الذي تربى في واقع ثقافي جديد مختلف عن الثقافة الكويتية التقليدية ومظاهرها الفنية. ولتحليل ظهور هذا الجيل من المطربين، الذين لا يزال حضور العديد منهم بارزا في الساحة الفنية، والانحسار التدريجي لجيل رواد الأغنية الكويتية سيجري التطرق لعدة أسباب، أبرزها ظهور الكاسيت وتسيده كوسيلة لانتشار الغناء وتحوله إلى الطابع التجاري. والدخول التدريجي للآلات الغربية في الموسيقى المحلية والعربية بشكل عام، وغياب الكلمة الشعرية الرصينة، وتبني وسائل الإعلام لما هو جديد في مقابل نسيان القديم.

تجدر الإشارة في البدء إلى أن ما حدث في الوطن العربي قد ألقى بظلاله على الساحة الغنائية الكويتية، فقد هجر الغناء عدد من أبرز المطربين، علاوة على وفاة بعضهم، وابتعد أبرز الملحنين التقليديين عن التلحين إلا ما ندر، فخلت الساحة الفنية لفئة من الشباب التي قد يدفع أفرادها الحماس إلى الغناء أكثر من الفن. ومن أبرز العوامل التي ساهمت في ظهور هذا الجيل من الشباب هو الكاسيت. فعلى الرغم من أن بعض مطربي الغناء العدني والأصوات قدموا أغاني على الكاسيت، فإن القليل من مطربي الأغنية الكويتية الحديثة دخلوا هذا المضمار. فظهور الكاسيت ساهم في تحول الفن إلى ظاهرة تجارية، الهدف من ورائها التكسب والربح السريع، بغض النظر عما يمكن أن يحتويه من مستوى للأغاني. فتجارية الفن أدت إلى الاهتمام بما يتطلبه العامة بغض النظر عن المستوى الفني، سواء للكلمة أو اللحن أو الأداء، فالهدف ليس تقديم مستوى فني رفيع، بل التكسب من ورائه، فأصبح مستوى الأغنية آخر ما يمكن أن يجري التفكير فيه. وقد نتج عن ذلك أن أصبح الغناء بيد من يتخذونه وسيلة تجارية، أي بيد تجار الكاسيت الذين أمطروا السوق بأغان مختلفة المستوى، الجيد منها نادر جدا. وفي المقابل، غابت الرقابة الفنية على الكلمة واللحن، وأصبح الكثيرون مطربين وفنانين في يوم وليلة. ومن جانب آخر وعوضا عن الجانب التجاري للكاسيت، فإن لكثرة الأغاني التي تقدم فيه أثرها على مستوى الأغنية. بحيث تجد في أحسن الأحوال أغنية أو أغنيتين ذات قيمة أو مستوى لا بأس به، بينما تفتقر البقية إلى أدنى المقومات الفنية الغنائية. فتكون مجرد حشو، بأي مستوى وبأي ثمن. هذا الوضع للكاسيت لم يرق للكثير من المطربين الذين تغنوا بالأغنية الكويتية الحديثة، فعزف غالبيتهم الساحقة عن دخول هذا المضمار لما له من نتائج سلبية على الفن، فابتعد أغلبهم عن ساحة الغناء التجاري، وهذا ما ترك فراغا كبيرا وتراجعا للأغنية الكويتية المطورة من روح الغناء المحلي القديم الممزوج بالروح الشرقية الأصيلة، فمثلما انتهى جيل الغناء العدني والأصوات إلى التدين أو العزوف عن الغناء، انتقل هذا الأمر إلى فناني الأغنية الكويتية الحديثة، فاختفى تدريجيا هذا الجيل من الظهور في الساحة الغنائية المحلية، وحل جيل من الشباب يغني لأجل الغناء فقط، وتبنته الوسائل الإعلامية فتسيد نمطه الجديد غير المحدد المعالم، أو الهدف الفني الغنائي، وتجدر الإشارة هنا إلى أن هناك عددا من مطربي الأغنية الحديثة حاول في التسعينيات دخول هذا المجال، لكن لم يكتب لهم النجاح مثل عباس البدري وعبدالمحسن المهنا، لا بتقصير من الفنانين في الأداء، بل لكون عامة الجمهور لا تطرب لطورهم وعدم إجادتهم للطور الغنائي الجديد. ويكاد يكون الفنان عبدالكريم عبدالقادر الوحيد الذي استمر من جيل التحول في الأغنية الحديثة، وذلك لدخوله مضمار الكاسيت. فقد كانت بداياته في هذا المجال ناجحة، إلا أنه لم يحافظ لاحقا على مستوى غنائي ثابت، فهناك أغان ذات مستوى عال تقدم وتحوز الإعجاب، وفي أحيان أخرى أغان أو أشرطة كاملة عادية المستوى. فهذا الأمر يعكس طبيعة غناء الكاسيت الذي يتميز بعدم الثبات على المستوى والتطوير في الطور الغنائي، فكثير من مطربي الكاسيت الجدد يشتهرون من أغنية واحدة في البدء، ومن ثم تبوء كل محاولاتهم اللاحقة بالفشل، وكأن تاريخهم الفني بدأ وانتهى بهذه الأغنية.

> من العوامل التي ساهمت في التحولات التي طرأت على الغناء المحلي، دخول الآلات الغربية مجال الغناء، والتخلي تدريجيا إن لم يكن كليا عن الآلات الموسيقية الشرقية أو المحلية التقليدية

ومن العوامل الأخرى التي ساهمت في التحولات التي طرأت على الغناء المحلي، دخول الآلات الغربية مجال الغناء، والتخلي تدريجيا إن لم يكن كليا عن الآلات الموسيقية الشرقية أو المحلية التقليدية. وهذا ناتج بالطبع من التأثيرات الثقافية الغربية التي جاء بها الانفتاح على الثقافات الأخرى، وحرية التنقل والسفر، وغياب النماذج التي تحاكي ما في الثقافة والموسيقى العربيتين، خصوصا بعد رحيل الموسيقيين الكبار، ومحاكاة الأجنبي، اعتقادا من البعض أن نقل هذه الآلات سيؤدي إلى تطور الأغنية المحلية أو العربية بشكل عام. ولا شك في أن دخول هذه الآلات، التي لم يعتد عليها العديد من مطربي وملحني فترة التحول أو رواد الأغنية الحديثة، ساهم في عدم القبول لجعلها بديلا عن معظم الآلات الموسيقية على الرغم من استخدام بعضها في بعض الأغاني. فهذه الآلات تعبر عن ثقافة ظهرت فيها لا تتلاءم مع طابع الثقافة المحلية التي جاءت مباشرة بعد التحولات الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع. فالغناء ليس شيئا ماديا أو أداة يمكن استخدامها في واقع الحياة العملي، كما هي الأدوات التي تستورد من الخارج، بل هي تجربة روحية وثقافية تعكس قيم وثقافة المجتمع وتطوره الروحي. ولا يمكن أن تلغى ثقافة مجتمع ما في يوم وليلة، خصوصا عند من اعتاد على قيمتها وإبداعاتها. فقد سبب ازدياد استخدام الآلات الغربية في الغناء أن دخلت إيقاعات ووصلات موسيقية بعضها لا يمت بصلة إلى طبيعة الغناء المحلي، والآخر يعكس ثقافة وموسيقى المجتمع الذي ظهرت فيه تلك الآلات. هذا الأمر أدى إلى عزوف العديد من الملحنين عن التلحين، أو أصبح التلحين أقرب إلى المناسبات منه إلى الإبداع الفردي الذاتي. فمع عزوف المطربين عزف أيضا كثير من الملحنين أو قل إنتاجهم الموسيقي إلى حد كبير أمثال يوسف دوخي ومرزوق المرزوق وخالد الزايد وغنام الديكان الذي اتجه إلى الغناء الوطني، ويوسف المهنا وعبدالرحمن البعيجان، بعبارة أخرى يكاد يطول هذا الأمر جميع الملحنين الكويتيين الذين ظهروا في فترة ازدهار الأغنية الكويتية


فنون البحر تراث فني خالد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منذ الخمسينيات حتى نهاية السبعينيات. فهذا الجيل من الملحنين كان أكثر التصاقا بالثقافة المحلية والعربية بشكل عام، وعكست إبداعاته البيئة المحلية والعربية بقيمها وفنونها وروحها الفكرية، ومن الصعب أن يستبدل هذا الجيل مظاهر ثقافته التي نشأ فيها وأبدع فيها بأدوات وقوالب موسيقية لا تتلاءم إلى حد كبير مع ما ساهم فيه من إبداعات ذات مستوى رصين، أكسبته احترام الكثيرين في مختلف أنحاء المجتمع العربي، وأوصلته إلى مستوى قريب من جيل الموسيقيين العرب الكبار. يضاف إلى ذلك تمسك هذا الجيل بالقيم الفنية الرفيعة التي لا تقبل أن يشكل تجار الكاسيت أو عامة الناس إبداعاتها، فهؤلاء لم يفكروا في الفن كتجارة والهبوط بمستواهم الفني من أجل التكسب المادي، فقد كان بإمكانهم الدخول في هذا السوق (سواء المطربون أو الملحنون) وتحقيق مكاسب مادية، إلا أن الذوق الفني الرفيع والقيم الرصينة لهؤلاء نأت بهم عن ذلك، فآثروا الانعزال والابتعاد عن الساحة الفنية التي أصابها الوهن واختلط فيها الجيد والرديء، وأصبحت ملعبا للذين لا يملكون ثقافة فنية أو يسيرون بالغناء في جهة غير معلومة، ولا يبالون بالأساليب أو القوالب الغنائية التي ترفع من مستوى الغناء ولا الكلمة الشعرية ذات المستوى الغنائي الجيد.

لقد أدى اعتزال وانعزال هذا الجيل من المطربين والملحنين إلى توجيه ضربة قاصمة إلى الأغنية الكويتية الحديثة، وأصبحنا أمام جيل جديد من المطربين والملحنين الكثير من ناحية الكم والقليل من ناحية الجودة في الأداء والإبداع الموسيقي.

> ”إذا لم تغير الوسائل الإعلامية سياستها وتوازن ما بين التراث الموسيقي الكويتي ونمط الغناء الحالي، فسيأتي اليوم الذي يصبح فيه التراث معلومة تاريخية تقرأ وتشاهد ولا تمارس“

ومن بين الأمور الأخرى التي ساهمت أيضا في تراجع الغناء في الكويت الكلمة الشعرية الغنائية. فقد كان هناك جيل من الشعراء الشعبيين الذين قدموا كلمات شعرية لاقت رواجا كبيرا لمستواها الشعري الرصين، والأسماء كثيرة في هذا المجال، لكن أخذت الكلمة الشعرية في التراجع عن مستواها بعد ظهور الكاسيت، والكم الكبير من الأغاني والمطربين الذين ظهروا في هذه الفترة. يضاف إلى ذلك دخول الشعر النبطي بقوة منذ نهاية الثمانينيات، الذي يحتوي على صور وأوزان شعرية تختلف عن الشعر الشعبي المحلي الذي اعتاده ملحنو جيل التحول. وقد انعكس ذلك على الغناء من ناحية كثرة ما هو معروض، الذي يتميز قليله بقيمة شعرية وفنية جيدة وكثيره بمستوى متواضع تتكرر فيه الصور والمفردات إلى درجة وجود قصائد لا يختلف مضمونها بعضها عن بعض سوى في بعض المفردات اللغوية المستخدمة. وفي الوقت نفسه، يعكس هذا النمط من الشعر بيئة ثقافية تختلف إلى حد كبير عن الشعر الشعبي التقليدي وطريقة الحياة التي أفرزته، فنجد هناك اختلافا من حيث الموضوعات وأساليب التعبير عنها، كارتباط جوانب كثيرة منه بحياة البحر وأهواله والبيئة الاجتماعية ومشاكلها التي وجدت في زخم طريقة الحياة القديمة. يضاف إلى ذلك جيل الشعراء الشعبيين الذين عاشوا فترة التحول، والذين عكست أشعارهم جانبا من التحولات التي حدثت في المجتمع، بمعنى أنهم عاصروا طريقتي حياة مختلفتين كل واحدة منها كان لها قيمها وصورها الشعرية الخاصة بها. والشعر النبطي لا يعبر، إلى حد كبير، عن صور وثقافة البيئة البحرية الكويتية التقليدية المحلية، ولا صورها الفنية التي أفرزتها. ولا شك في أن ظهور الكم الكثير من الشعر النبطي، الذي أصبح اليوم يمثل نمطا سائدا، يمثل قطيعة مع الشعر الشعبي وقوالبه الشعرية، وهذا يعني قطيعة مع أنماط الغناء التي أفرزها الشعر الشعبي والروح الثقافية التي كان يعبر عنها.

أحمد باقر

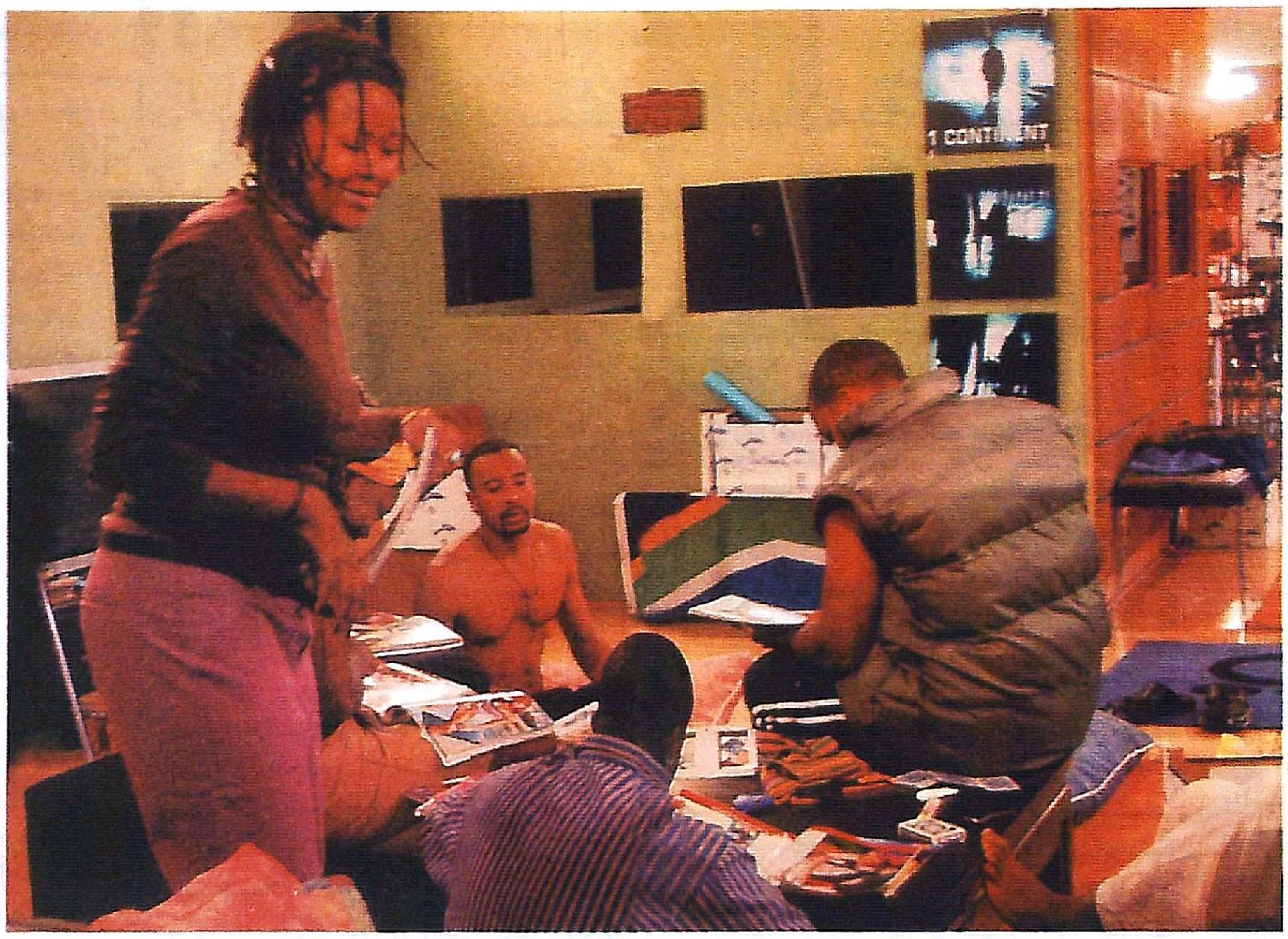
وقبل أن نختتم هذا الجزء، تجدر الإشارة إلى أمرين، الأول هو أن تغير الذوق العام في المجتمع الكويتي كان نتيجة التغيرات الثقافية التي حدثت في المجتمع، ففي الثمانينيات برز جيل جديد تختلف ثقافته عن الثقافة الكويتية التقليدية. فلو نظرنا إلى طابع التحولات التي حدثت في المجتمع الكويتي، سنجد أن سرعة التحولات المادية لم يقابلها تغيرات ثقافية سريعة تعادلها، فالقيم الثقافية دائما تأخذ مدى أكثر في التحول من التغيرات المادية، فلربما يكون الجيل الذي ولد في ستينيات القرن الماضي هو آخر جيل تربى على ما تبقى من القيم التقليدية المحلية، أما ثقافة الجيل، الذي جاء منذ السبعينيات إلى اليوم، فتعكس الثقافة المستجدة التي جاءت بها التحولات المادية والانفتاح الذي تضمنته على الثقافات الأخرى، خصوصا الغربية، التي تعززت منذ الغزو الصدامي للكويت وتحرير قوى التحالف لها، وما تبع ذلك من آثار ثقافية نتيجة للعلاقة الجديدة مع هذه الأطراف منذ ذلك الحين إلى اليوم. وألقى ذلك بظلاله على الاهتمامات الثقافية على هذا الجيل. يضاف إلى ذلك أن تطور وسائل الاتصالات ونقل المعلومة كاللاقط الهوائي (الستالايت) وشبكة الإنترنت وغيرها، التي فتحت المجال لنقل مظاهر ثقافية وفنية عديدة، أثر على ثقافة الذوق الفني لهذا الجيل والمجتمع بشكل عام. فتقبل أنماط الغناء وأساليبه التي ظهرت منذ الثمانينيات حتى اليوم وجد أرضا خصبة عند الجيل الحالي الذي يشكل أكثرية المجتمع، وساهم بعض أفراده في الغناء الفردي أو الجماعي الذي ساد الساحة الغنائية، وأوصلها إلى الوضع الذي نعيشه حاليا.

أما الأمر الثاني، فهو دور الوسائل الإعلامية التي لعبت دورا في التركيز والترويج لنمط الغناء الحالي في مقابل إهمال الغناء التراثي ورموزه الفنية وأنماطه المختلفة. فلم تكن هناك رؤية مدروسة في النظر والتعامل مع التراث الفني الموسيقي المحلي، وما نراه من مظاهر الاهتمام في بعض الأحيان في بعض البرامج ما هو إلا مبادرات فردية من المهتمين بالتراث، يحاولون فيها الحفاظ على ما تبقى منه ونقل وإحياء بعض جوانبه للجيل الحالي. وإذا لم تغير الوسائل الإعلامية الرسمية سياستها هذه وتوازن ما بين التراث الموسيقي الكويتي ونمط الغناء الحالي، فسيأتي اليوم الذي يصبح فيه التراث معلومة تاريخية تقرأ وتشاهد ولا تمارس.

لا بد الآن من الإشارة إلى وجود عدد من الأصوات الغنائية المميزة ظهرت في هذه المرحلة التي تقدم إلى حد كبير طابعا مميزا ومستوى جيدا أمثال الفنانين محمد المسباح ونبيل شعيل والفنانة نوال. وهؤلاء أمامهم مسؤولية الحفاظ على مستواهم والتحلي بالتأني في اختيار أعمالهم الغنائية.

استعرضت هذه المقالة أهم محطات المسيرة الغنائية المحلية والتحولات التي طرأت على العديد من مظاهرها مع التغيرات التي حدثت في مسيرة المجتمع الكويتي. ولا شك في أن الوضع الحالي للغناء الذي مضى عليه ما يقارب من ربع قرن بحاجة إلى تحرك جاد يعيد إلى الأغنية الكويتية مكانتها ودورها المهم في الساحة الخليجية والعربية بشكل عام. فبعد مضي هذه الفترة لنمط الغناء الحالي أصبح من الممكن جدا إطلاق الحكم عليه والنظر في مستواه ونتائجه. فقد استكملت هذه الموجة الغنائية دورتها التي بدأت في بداية الثمانينيات كمحاولة لاعتقاد البعض، بتجديد الغناء المحلي وتطويره وسار في فلكها الكثير من الشباب المتحمس إلى أن اتضحت مظاهرها الفنية حاليا، التي توقفت هي بدورها عن تجديد نفسها وأطوارها وقوالبها الفنية. فأخذت العديد من الأصوات تتعالى في الآونة الأخيرة لتعبر عن امتعاضها لما آل إليه وضع الغناء المحلي، سواء من المهتمين بالفن من نقاد وفنانين أو من قطاع واسع من الجمهور الذي هو الآخر لم يعد يرى مستوى فنيا جيدا في معظم ما ينتج من غناء. وأوضاع مثل تلك تستدعي أخذ المبادرة والتحرك من قبل الحريصين على مسيرة الغناء المحلي، فهناك الكثير من هؤلاء، لكن للأسف جهودهم مبعثرة لعدم وجود إطار يجمعهم ويوحد جهودهم لتكون لآرائهم ومحاولاتهم للنهوض بالغناء المحلي مرة أخرى فعالية، وذات تأثير حقيقي، فلا تزال هناك بعض الأسماء، سواء المطربون أو الملحنون الذين عاشوا فترة ازدهار الأغنية الكويتية قادرين على عمل الكثير من أجل إعادة الوضع إلى نصابه. فالمطلوب منهم التحرك الجماعي والسريع، والدفع ببعض العناصر الشابة التي لها حضور مميز في الساحة الغنائية، علاوة على عودة البعض منهم إلى الغناء حتى لو استدعى الأمر السباحة ضد التيار الذي تحول إلى مياه راكدة تحتاج إلى من يلقي بها حجرا ليهزها، لعلها تبعث تيارا يعيد الغناء إلى سابق عهده مهتديا بروح تراثه الفني الجميل ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



اثنا عشر مرشحا مغلق عليهم في مسكن قرب جوبورغ، وهم تحت التصوير لمدة أربع وعشرين ساعة، شجار عنيف.. وعلاقات عاطفية كثيرة، هذه هي الطبعة الأفريقية لبرنامج الأخ الأكبر، والأكثرها بهارات من غيرها! الناس يستنكرون هذه الفضيحة، لكن الكل يشاهد الأخ الأكبر الأفريقي (BBA).

أحد برامج تلفزيون الواقع

«الأخ الأكبر» حقيقة تصدم أفريقيا

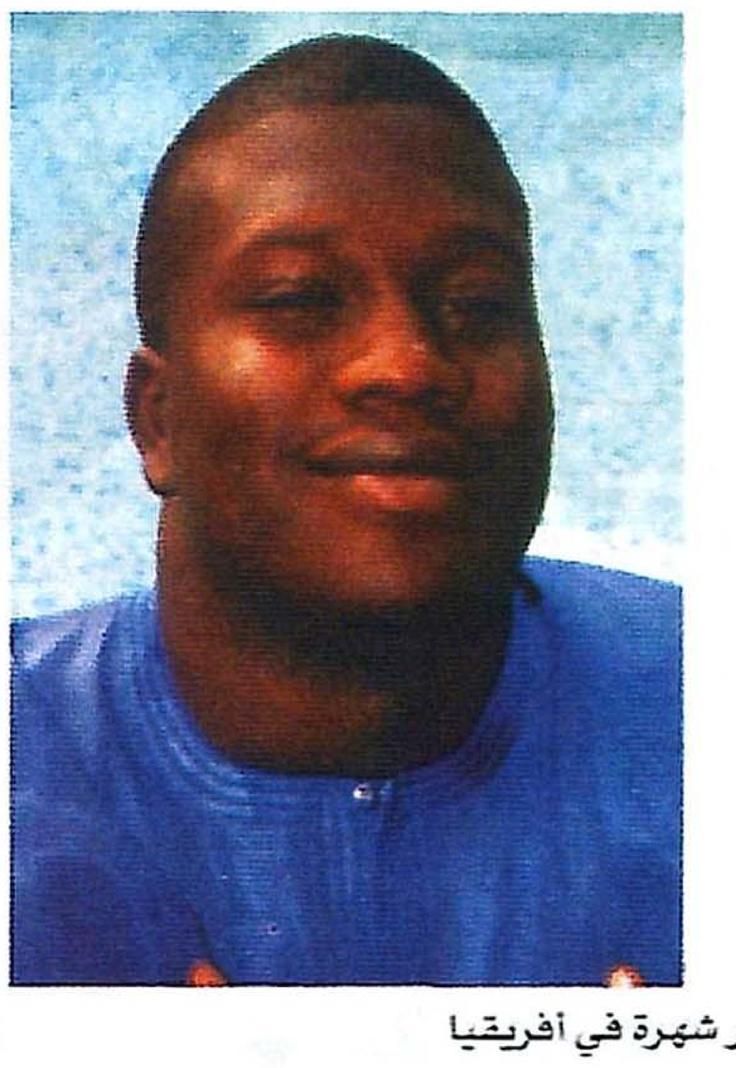
ترجمة: د. عزالدين الوافي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

"الأخ الأكبر ذو الصلصة الأفريقية فيه خليط من العلاقات والفولكلور الإثني، يبقى الأكثر «بهارات» من منافسيه الدوليين"

كانت الحاجة ماسة إلى كثير من الوقت، ولكن أخيرا انتهى الأمر، منذ الخامس والعشرين من شهر مارس، أصبح الأخ الأكبر، العرض الحقيقي بامتياز، واقعا في القارة الأفريقية، سبع وعشرون كاميرا تصور طوال اليوم رجالا ونساء أتوا من جميع دول جنوب أفريقيا، توقع الكثيرون قفزة ثقافية إلى الأمام، «هذا البرنامج سيسمح لنا برؤية نقدية لأنفسنا، كما سيساعدنا على التعارف فيما بيننا أكثر».

هذا ما قاله كولي أوموتوسو الأديب النيجيري، ومدير اختيار الممثلين، ولعل الحجة القاطعة هي



المتسابقون الاكثر شهرة في أفريقيا

هذا التقارب التلفازي بين الشعوب، والوصول إلى نوع من الأفريقانية المتعة. وعلى هامش النقاشات حول هذه «المغامرة الإنسانية الرائعة»، فإن دار الإنتاج إينديمول تفرك يديها لأنه على مدى خمس سنوات، ومنذ اختراع هذه الفكرة، لم تكتمل مكونات النجاح كما هي عليه الآن. خلف واجهته المتعددة الثقافات، نشر هذا البرنامج رائحة الفضيحة من غانا إلى جنوب أفريقيا. وخلافا لكل التوقعات، فإن الأخ الأكبر ذا الصلصة الأفريقية، الذي فيه خليط من الجنس والكحول، والفولكلور الإثني، يبقى الأكثر بهارات من منافسيه الدوليين.

البرنامج الذي صُوِّر في راندبورغ جنوب أفريقيا، يشتغل على أساس صيغته المعروفة حيث يغلق على اثني عشر شابا وشابة، كل واحد يمثل بلدا، في فيلا مساحتها ٢٧٠ مترا مربعا تضم حديقة مساحتها ٧٠ مترن مربعا، لمدة ثلاثة أشهر، بإمكان كل المشاهدين المشتركين في قناة شبكة M التقاطها في أربعين دولة من القاهرة إلى الكاب، وبشكل مستمر. كما بإمكان المشاهدين متابعة برنامجهم حتى ولو خلد المتبارون إلى النوم أو أخذوا حماما، أو اكتفوا بالجلوس من دون فعل شيء يذكر، وذلك لمدة ثلاثين دقيقة من العرض اليومي، مرفوقة بحلقة خاصة يوم الأحد على القنوات الوطنية. فما على المتتبعين إلا التصويت عن طريق بعث رسالة SMS، أو على شبكة الإنترنت لاختيار مرشح واحد كل أسبوع، وكذلك يفعلون. ويقول كارل فيشر: «منذ انطلاق البرنامج، يصلنا يوميا ما بين ١٠٠٠٠ و١٢٠٠٠ رسالة SMS من كل أفريقيا». ويجد مدير القناة المشفرة صعوبة في إخفاء فرحته أمام هذه الأرقام، إذ سيجلس قرابة ٢٠ مليون مشاهد مشدوهين كل يوم أمام تلفازاتهم، ولا يملكون سوى التمتع بمجريات أحداث غير متوقعة.

«أبي» و«برونا» تمثلان باحترام بلديهما أفريقيا الجنوبية وأنغولا، لقد وصلتا بلطف إلى المسكن، وهما تحملان علمي بلديهما من بين البضائع، أما ستيفان من ناميبيا، فقد حمل معه تمثالا صغيرا ودمية بألوان بلده. وبعد أيام من التصوير والتنقل من الصالون إلى الباكوزي، يشكو كل واحد من شدة الشوق إلى عائلته وبلده، ولتفادي إحساسهم بالملل، عمل قسم الإنتاج على تقديم ورشة لمجموعة من الأنشطة التربوية مثل صنع الأقنعة التقليدية، أو مسابقات في لعبة الكريكيت، أو في تنس الريشة بعجالة، حقق برنامج الأخ الأكبر نجاحا باهرا.

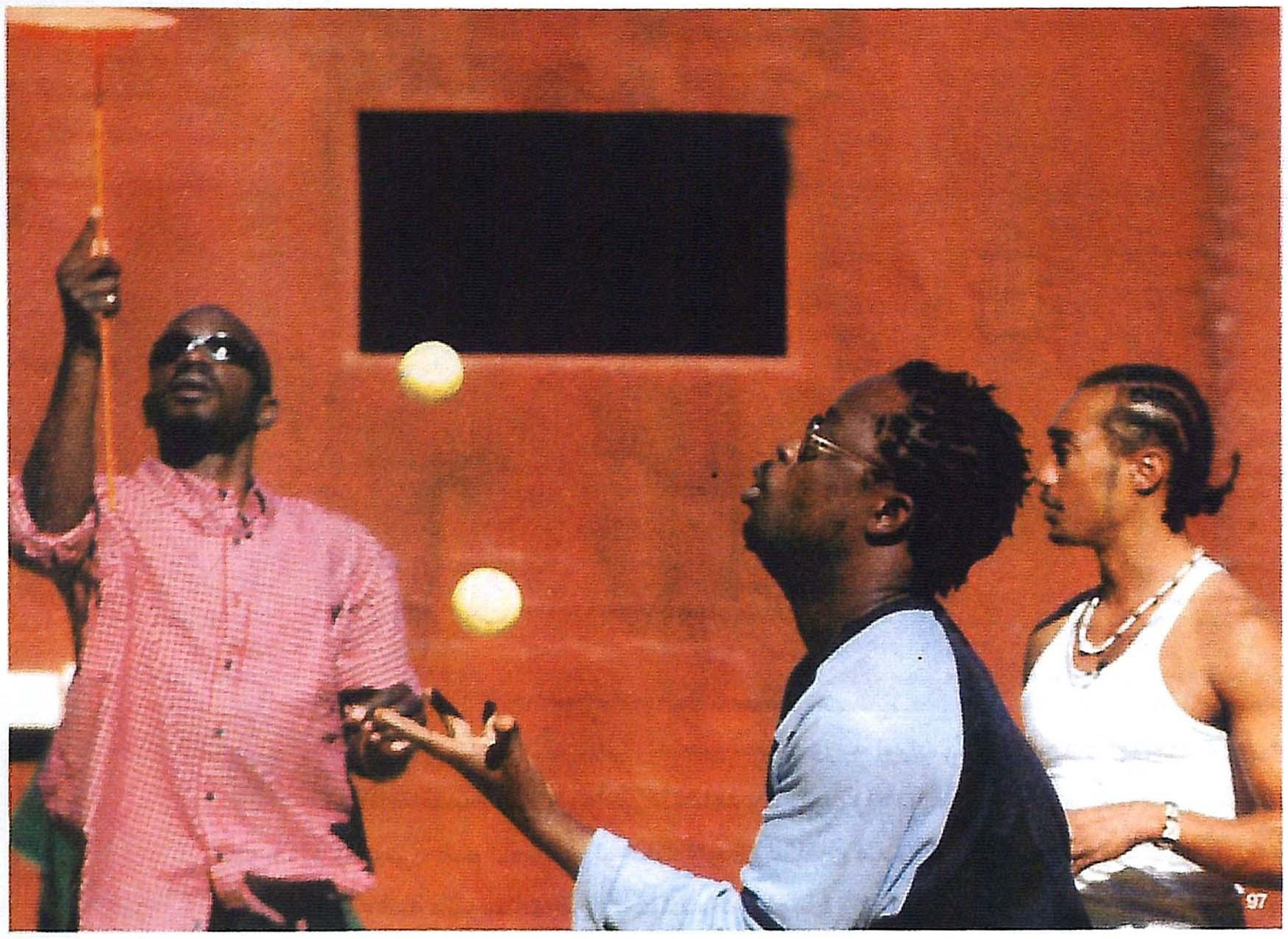
لقد حصل تحول راديكالي في طريقة تناول الإقصائيات الأولى ليوم ٢٢ يونيو، حيث كان على المرشحين أن يتذكروا دائما الهدف الذي من أجله يوجدون أمام الكاميرات، وفي حالة ما إذا نسوا ذلك، فالمقدم المشهور، مارك بيلغريم يذكرهم باستمرار بالوصفة السحرية: «لكل قارة رابح»، والرهان طبعا هو ١٠٠٠٠٠ دولار، بالإضافة إلى مهنة بمثل هذه العروض لكل فائز نهائي أو فائزة في الإقصائيات. ومهما كانت وظيفتهم الأصلية: خبير في الحسابات أو طبيب شرعي، فالكل يريد أن يمتهن عالم الأغنية. ولذلك بدأوا في الغناء بكل قوة في مسكنهم، إلى درجة أنهم أثاروا غيظ جزء من الجمهور، وعلقت بنوع من الحنق، اريكا جيبهارت على ذلك بجريدة «اليومية الناميبية»: هل هذا برنامج حقيقة، أم مباراة في الغناء؟، إلا أن العدو الأول لكل مرشح، هو الملل الذي يمكن أن يثيره، ولذلك لوحظت بعض المشادات واللمزات.

خلال أول اختيار، كان الاصطدام، «إذا جرى إقصائي، فلأنني لا أشرب الكحول ولا أدخن، كما أرفض أن أبدو عارية. وإذا أرادوا مني ذلك، فعليهم دفع الثمن»، بهذه العبارة تحدثت الفتاة المثيرة للجدل (برونا) وهي أحسن موديل من أنغولا جرى إقصاؤه، وخير دليل على ذلك، هو المشاحنات القائمة التي تلت ذلك بين المرشحين، طابوا من زيمبابوي ومويشو من تانزانيا مثلا يتهمان النيجيري بايو باستهلاك قنينات من الخمر، وعليه، بدأت تسري العديد من الملاحظات الدقيقة عن «عقلية» النيجيريين في غرفة الاعترافات المباشرة أمام الكاميرا، وإذا كان التقارب بين الشعوب قد شهد تعثرا، فالتقارب بين

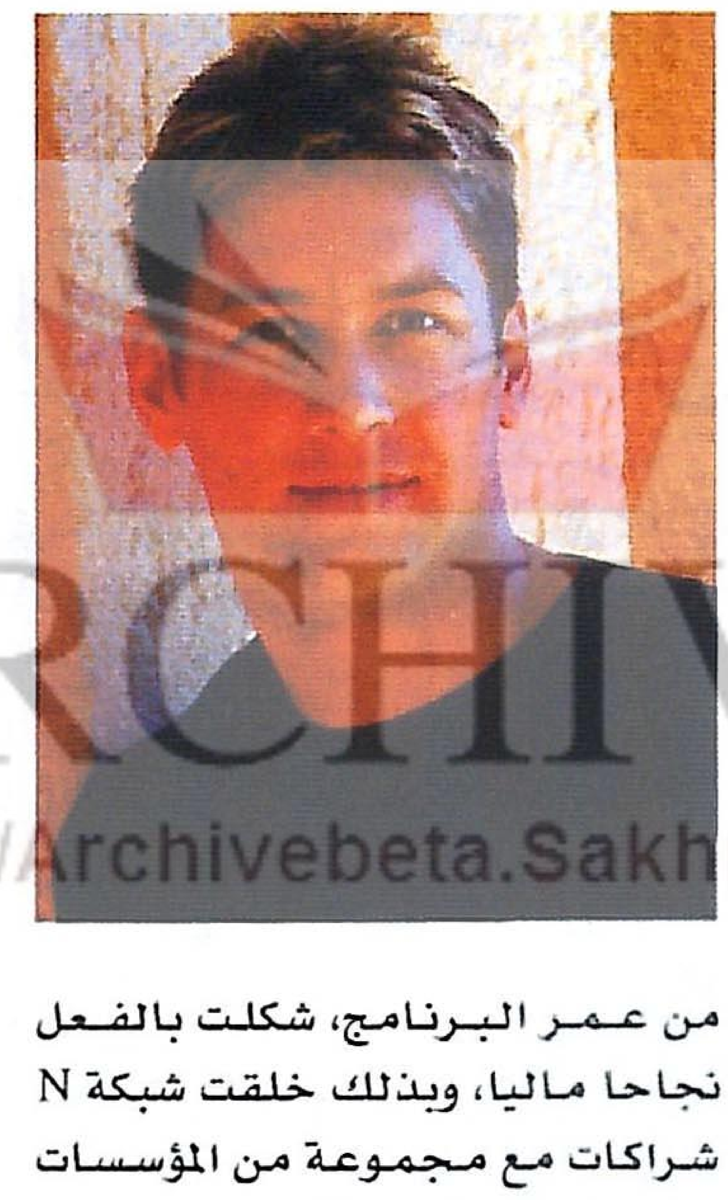
الأشخاص قد جرى بالفعل ليسعد قسم الإنتاج. أبي من جنوب إفريقيا مثلا لا تتردد في أن تخوض علاقة غرامية مباشرة مع غايتانو الأوغندي، والنتيجة كانت بالطبع إظهار استعدادهم لفعل أي شيء حتى لا يقصوا.

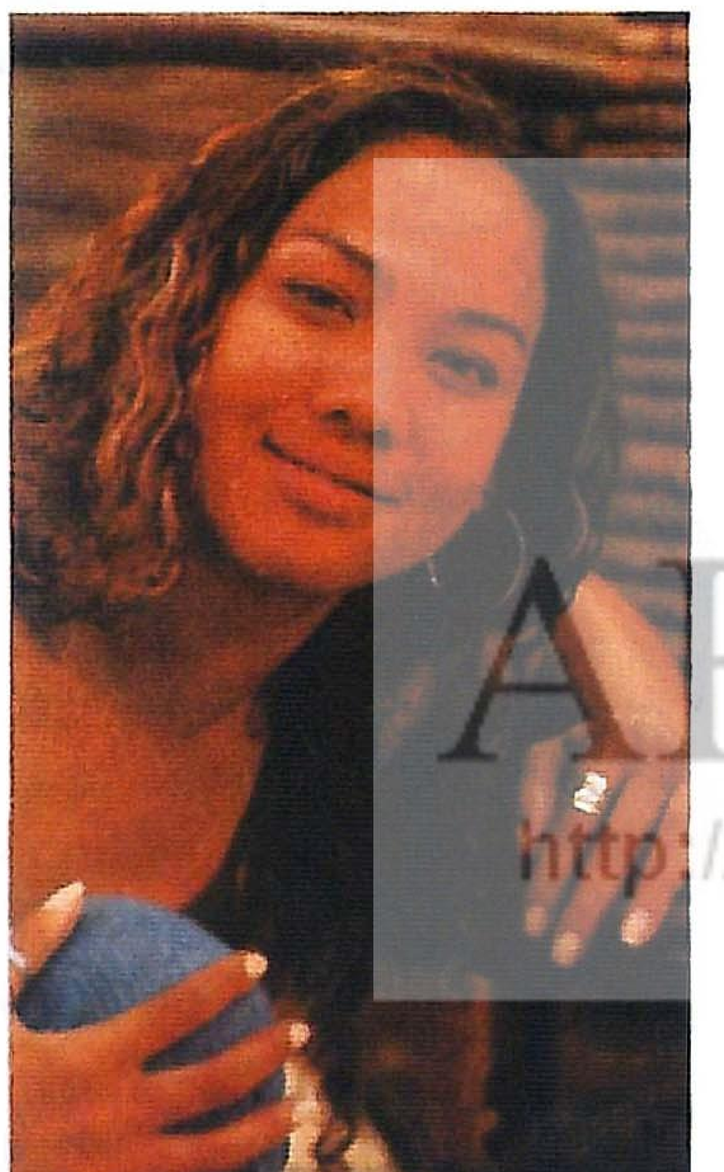
هذا براين بلاتجي والد أبي، معلقا على سلوك ابنته: «تمنيت ألا تذهب إلى هذا المسكن، أو على الأقل أن تتصرف بأدب، لكنها فضلت فعل ذلك، وتدرك ما المطلوب منها، فهي لا تؤمن ولو لحظة بخطاب التعدد الثقافي، كما لا تبحث عن الحب الكبير، ما تريده هو ممارسة عمل كمغنية، وربح ١٠٠٠٠٠ دولار». هذه الكلمات جرى تأكيدها من طرف برونا: «لقد كان هدفنا جميعا، هو ربح هذ المال، وهذا هو السبب الوحيد الذي دفع بنا إلى المشاركة في برنامج الأخ الأكبر، ببساطة أنا أنتمي إلى عائلة محافظة، ولا يمكنني أن أقوم ببعض الأشياء أمام الملايين من البشر»، أما بالنسبة إلى برونا، فليست نادمة على أي شيء، وبمجرد خروجها من مكان التصوير، ضاعفت من تقديم حواراتها المتلفزة، وتكلف وكيل الإنتاج بترقيتها والترويج لها.

عبر كارل فيشر، خلال شهر فبراير، عن غبطته لوجود ٢٠٠٠ ملف للترشيح على مكتبه، «ليس هناك فقط أولياء أسر، بل أشخاص من الطبقة الوسطى ومرشحون يقطنون في المدن، كما هي الحال بالنسبة إلى الأخ الأكبر في جنوب أفريقيا»، وكما أشار إلى ذلك إعلاننا على قناتنا المشفرة، فالذين أبدوا رغبتهم في الترشيح، لهم مستوى دراسي عال، ووضعية عائلية جيدة، إنهم شباب مسلون، ويتميز بعضهم عن بعض، إنهم مسلون حقا». لقد قيل كل شيء، فربات البيوت والمتقاعدون يقومون بدور المهرج في «السيرك»، وعلى أي، فإن المهام الموكولة إليهم يجب أن تصدم، وتصعد من الضغط، وهذا هو الثمن الذي يجب أداؤه تجنبا للإقصاء المبكر، أما بالنسبة إلى المشاهدين، فيحاولون متابعة هذا الإيقاع، وأحيانا بنوع من الصعوبة»، في الأيام الأولى للعرض ساند العديد من المشاهدين ممثل بلدهم بكثير من الوطنية المهذبة. وعلى هامش الندوات المخصصة للبرنامج، بالإمكان قراءة بعض الرسائل التي تقول: «هيا، تقدم غايتانو، سوف تصل، نتمنى لك النجاح»، إلا أنه، منذ فترة، أبدت كاترينا الأوغاندية استغرابها تجاه الطابع الإباحي للمسكن، وقالت: «لقد أكد لي بعض الأصدقاء الأميركيين، أنه في بلادهم لا يُعرض المتبارون وهم عراة، أو في الحمام». صحيح، لأن أمكنة وضع الكاميرا في برامج الأخ الأكبر، تختلف من بلد إلى آخر، أما في برنامج الأخ الأكبر الأفريقي BBA فيعرض كل شيء. الأمر لا يصدق على البرامج الغربية مثل «أناس طيبون» وذوي الملامح الأوروبية. ربما لهذا السبب، قررت القناة الإنجليزية الرابعة، التي تقدم الأخ الأكبر الإنجليزي، نقل العرض الأفريقي، وفي الوقت الذي بدأ الإقبال على الأخ الأكبر الإنجليزي BBUK في نشرته الثالثة يشهد تدنيا، جرى غزو المشاهدين بصيغته الأفريقية لما تتضمنه من مشاهد ساخنة، لم يسبق أن شاهدوها من قبل في بلدهم.



لم يخلف سلوك المتبارين في مسكن الأخ الأكبر بأفريقيا سوى السعداء، فقد قسم هذا البرنامج زامبيا إلى شطرين. ومنذ أن أعلنت الكنائس اعتراضها وطالبت بمنع البرنامج، وهو يشكل محور نقاش أخلاقي وديني، إن الإظهارية المنحرفة للمتبارين وهم في الحمام، دفعت برجال الدين للمطالبة بإحلال النظام الأخلاقي ومحاربة السيدا. في يوم ٢١ من شهر يوليو، قُرع الناقوس نفسه بنيجيريا من طرف أحد أعضاء لجنة المراقبة الوطنية للبث الإذاعي (NBC) حين عبر عن أسفه قائلا: «إن لهذا البرنامج تأثيرا فاسدا على شبابنا، وثقافتنا، وقيمنا الأخلاقية، وتابع مضيفا: «في بلدنا، وفي جل البلدان الأفريقية لا نتحدث عن الجنس ولا نظهره». ويجري البحث حاليا في نيجيريا، عن إيجاد كل الوسائل لمنع عرضه على قنواتها. أما في أفريقيا الجنوبية، فالمشاهدون منقسمون على أنفسهم، والمعجبون بالساعة الأولى للعرض قالوا إن المتبارين بالغوا شيئا ما، لقد أبانت استطلاعات الرأي عن سذاجتها حين قدم قسم الإنتاج أسئلة من قبيل: «هل تظن أن أبي وجدت حبها في غايتانو» وهي بالمناسبة، لم تعد تظلل أحدا.





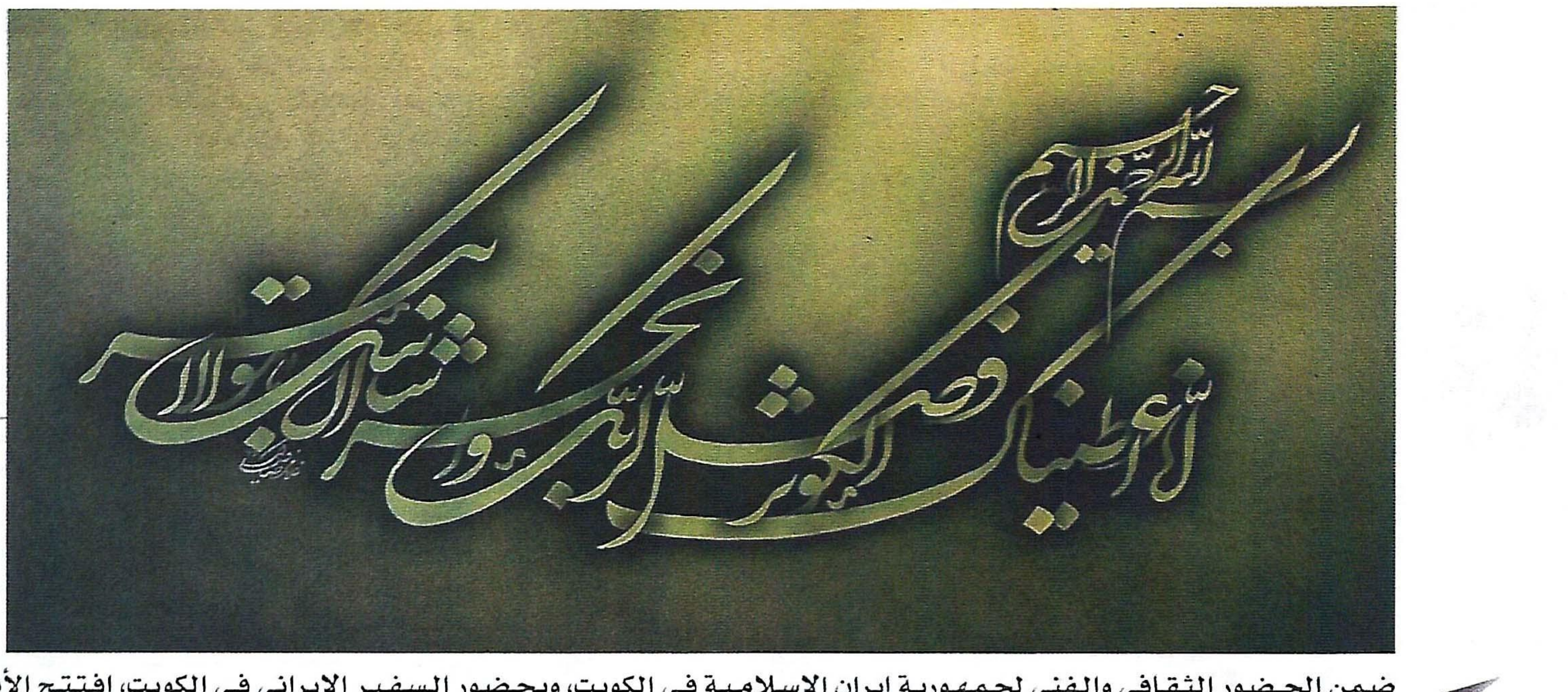
حسب كارول آلايس، وهو عالم اجتماع من جنوب أفريقيا، فإن الأخ الأكبر الأفريقي يبرز شيئا ما عن أفريقيا، لكن، من دون شك، ليس ذلك ما كنا نتوقعه في البداية، «لقد سبق لكل المتبارين أن شاهدوا مثل هذه العروض الحقيقية قبل وصولها إلى قارتنا، ويدركون جيدا ما هو منتظر منهم. غير أنهم استسلموا للإغراء الذي اكتسح العالم كله: ويتعلق الأمر بهذا الانجذاب السهل تجاه المال، والشهرة السريعة، ولم تبق لهم إلا خطوة نحو الدعارة الخفيفة. وهؤلاء الشباب لا يدركون ما يحصل بمجرد التحاقهم بهذا المسكن، وتؤكد برونا هذا الكلام قائلة: «بما أنه سبق لي أن شاهدت الأخ الأكبر في البرتغال، في بلدي أنغولا، فقد كنت أعلم ما هو مطلوب مني، لكن بمجرد أن تدخل ذاك المسكن، تنفلت الأمور من يدك، ولا تهتم إلا بملايين المشاهدين الذين يتابعونك باستمرار».

في جميع الحالات، ومهما كان الرابح الذي عرف نهاية شهر أغسطس، فهناك رابحون مهمون: القناة الخاصة لشبكة N، ودار الإنتاج إينديمول، وبتكلفة إجمالية قدرها ثلاثة ملايين دولار، من دون احتساب مصاريف التحضيرات التمهيدية، فإن المائة والستة أيام من عمر البرنامج، شكلت بالفعل نجاحا ماليا، وبذلك خلقت شبكة N شراكات مع مجموعة من المؤسسات التجارية الراعية كي تتمكن من خفض تكاليف الإنتاج، سواء المخصصة منها لتجهيز الاستديو، أو للماكياج، أو لتسريحات شعر المتبارين، أو حتى للتزود بالماء، حاليا، القناة تبث برنامجها لكل التلفازات المعنية يوميا وبالمجان، مقابل خمسين في المائة من عائدات الإعلان المحلية، يضاف إلى ذلك مداخيل المنتوجات الأخرى كأشرطة جينيريك البرنامج، إن شركة إينديمول لا تمتلك حسابات شفافة، بدليل أنها دار الإنتاج الوحيدة التي يجهل كليا رقم تعاملاتها السنوية، لكن كارل فيشر لم يمنع نفسه من الاعتراف قائلا: «إننا جد مسرورين بهذه التجربة الأفريقية». فهل يحلم ببرنامج مثيل، يخاطب أفريقيا المتحدثة بالفرنسية؟ ويضيف: «ليس لدينا الآن برنامج ملموس، ولكننا نهيئ لهذا الأمر، إنني بصدد التفكير في أخ أكبر على الصعيد العالمي نجمع من خلاله إسرائيليا، وأمريكيا، وعراقيا، وأفريقيا في مسكن واحد لمدة ثلاثة أشهر...» وستة ملايين من البشر أمام التلفزة ◆

"البرنامج يُعرض بصيغته المعروفة، فيغلق على مجموعة من الشبان في فيلا مساحتها ٢٧٠ مترا مربعا لمدة ثلاثة أشهر، تلتقطهم كاميرات موزعة على كل مرافق المبنى، ليكونوا متاحين لكل المشاهدين وفي كل الأوقات!"

العنوان الأصلي للمقال:
Le realité -chaude qui choque L'Afrique
ونشر بالمجلة الأفريقية Afrique Magazine، عدد: ٢١٦/٢١٥ - أغسطس - سبتمبر، ٢٠٠٣

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



سورة الكوثر - غلام رضا وكيلي مطلق

ضمن الحضور الثقافي والفني لجمهورية إيران الإسلامية في الكويت، وبحضور السفير الإيراني في الكويت، افتتح الأمين العام المساعد للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب عبدالهادي العجمي معرض الخط الإيراني في صالة الفنون في النصف الثاني من شهر مايو الماضي. ضم المعرض لوحات لأربعة فنانين معروفين بالحضور والتميز في هذا المجال، وهم الفنان أمير شرهاخ فريوسفي، الذي قدم تشكيلات حروفية بتنويعات من مختلف الخطوط، والفنانة أزهار شركاء، التي قدمت نماذج من الخطوط الفارسية، والفنان كامران كوهستاني الذي قدم مع أستاذة فن التذهيب والمنمنمات رفعت موسوي أعمالا مشتركة على هيئة زخارف وإطارات تماثل الموجودة في المصاحف والكتب الدينية. «الفنون» تلقي الضوء على هذا الفن.

الخط الإيراني

عروس الخطوط الإسلامية

حسن خاك رند - الكويت

يعتبر فن الخط في إيران من أكثر الفنون الإسلامية أصالة، حيث ترسخت جذوره في التاريخ والثقافة والحضارة الإيرانية بشكل عميق، بسبب ارتباطه الجذري مع المفاهيم الدينية والإنسانية.

ويحتل هذا الفن مرتبة متقدمة بين الفنون الإسلامية التي سخرت لخدمة الدين الإسلامي الحنيف، فأبدع فيه المسلمون وطوروه أيما إبداع وتطوير، وراحوا يتنافسون في ابتكار زخارف أنواع الخطوط ليرقى البعض منها ليكون لوحات فنية تنضح بالجمال والروعة وتشغف بها الأنظار والأبصار.

وتزخر متاحف العالم بمجموعات قيمة وفريدة من المخطوطات القرآنية والتراثية، وتعد بحق من نفائس ومفاخر الثقافة والحضارة الإسلامية التي تستحق التأمل والتوقف عندها طويلا، ويتجلى فيها الذوق السليم، وقدرة الإبداع، ورهافة الحس، والإيمان الخالص الذي جسده الفنانون والمبدعون من خلال جهدهم العقلي والروحي.

أولى الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم اهتماما كبيرا بالقراءة والكتابة، وحث على نشرهما بين المسلمين الأوائل، إذ لم يتجاوز الذين كانوا يجيدون القراءة والكتابة آنذاك السبعة عشر رجلا، أما النساء اللواتي كن يمارسن الكتابة، فكان عددهن أقل من الرجال، منهن الشفاء بنت عبدالله العدوية وعائشة بنت سعد.

ومن أسباب اهتمام الرسول بالخط العربي، أن هذا الخط سيمثل قاسما مشتركا لكل المسلمين، وطريقة لضبط الآيات القرآنية في المصحف حفاظا عليها من الضياع والنسيان.

وبسبب اتساع رقعة العالم الإسلامي جغرافيا، ازدادت الحاجة إلى استنساخ القرآن لإرسال نسخ منه إلى الشعوب والأمصار الجديدة التي فتحها المسلمون. غير أن الخط العربي ظل يراوح في مكانه، ولم يطرأ عليه أي تطور إلا بعد أن انتقلت حاضرة الخلافة إلى الكوفة في عهد رابع الخلفاء الراشدين علي بن أبي طالب، الذي اهتم بتطوير الخط، ولا تزال وصاياه في هذا الشأن محط اهتمام واعتزاز الخطاطين إلى يومنا هذا، لذلك أجمع المهتمون بالحرف العربي على أنه كان رائدا في صياغة وتشذيب الخط العربي، فمن وصاياه «أطل جلفة قلمك وأسمنها، وحرف القطعة، وأيمنها وأدق القلم فإنه أبقى للقرطاس وأوجز للحرف وأكتب».

وبعد انتقال مركز الخلافة من الكوفة إلى الشام إبان حكم معاوية بن أبي سفيان أصبحت الدولة الإسلامية أكثر اتساعا من قبل، وإذ امتدت إلى جبال البرينز في شمال إسبانيا، وشاطئ المحيط الأطلسي غربا وإلى حدود الصين شرقا. وتميز هذا العصر وما تبعه بتقدم الفنون المعمارية، كما استقطبت الفنون الأخرى، كالخط والنحت والتصوير والزخرفة الخلفاء والأمراء، وكان طبيعيا أن يستعين هؤلاء بفناني وصناع البلدان المفتوحة، وممن تلمذ على أيديهم من العرب أنفسهم. والمتتبع لأطوار تلك الحقبة يلاحظ أن الفن آنذاك كان مزيجا من الفنون البيزنطية السورية، والقبطية من جهة، والإيرانية والعراقية من جهة أخرى.

وساهمت الأحاديث النبوية الشريفة والروايات الدينية في اعتلاء منزلة الخط والكتابة، بحيث جعلت الخط العربي نوعا من أنواع العبادة، فقد روي عن النبي صلى الله عليه وسلم، أنه قال: «أول ما خلق الله القلم وأمر أن تكتب به جميع الوقائع حتى يوم القيامة».

وقدم المحقق التونسي ابن خلدون تعريفا جامعا وكاملا للخط، حيث كتب يقول: «الخط عبارة من علامات وأشكال من الحروف توضح كلمات مسموعة، وتدل على النوايا الخفية للإنسان، على هذا الأساس يأتي الخط في المرتبة الثانية بعد الكلمات، أو العلامات اللغوية، وهو يعد أحد الفنون الشريفة والنزيهة، ذلك لأن الكتابة تعد وسيلة لمعرفة خواص الإنسان عن خواص الحيوان وبمساعدة الخط يتمكن الإنسان من الاطلاع على علوم ومعارف متعددة».

ولا بد من الإشارة إلى أن الخط الكوفي كان في البداية يكتب من دون حركات ومن دون نقاط، مما أدى إلى بروز مشاكل في طريقة قراءة الكلمات إلى أن قام أبو الأسود الدؤلي، بوضع الحركات الإعرابية فوق وتحت الحروف، مستخدما نقطة واحدة فوق الحرف للدلالة على الفتحة ونقطة تحت للدلالة على الكسرة، ونقطة أمام الحرف للدلالة على الضمة ونقطتين للدلالة على التنوين، وكان التنقيط ضرورة لا

من الأشعار الفارسية في مدح الشهداء - مجيد أمامي

يستغنى عنها، إذ جعل إمكان قراءة الكلمات التي لم تكن منقطة سابقا أمرا ميسورا وبأوجه مختلفة، وقد قيل بشأن أهمية عملية تنقيط الأحرف «لكل شيء نور ونور الخط العجم».

شهد عهد الخليفة عبدالملك بن مروان ابتكار عملية تنقيط الحروف على أيدي نصر بن عاصم ويحيى بن يعمر. وكما ذكرنا سابقا، تعددت أنواع الخطوط كثيرا في زمن الخلافة العباسية، حسب الظروف وصار لزاما حذف قسم من الخطوط الزائدة، وبعبارة أخرى، أجريت عملية غربلة في هذا الخصوص على أثر تلك العملية الضرورية، وقام أحد الخطاطين المعروف باسم أبوعلي محمد بن علي بن حسين بن مقلة البيضاوي الشيرازي (٢٧٢ - ٣٢٨هـ)، الذي كان أستاذا لا نظير له في علوم الفقه والتفسير والأدب والشعر والخط، بتحديد أنواع الخط الكوفي مبرزا منها ستة أنواع للخط، وهي عبارة عن الثلث والنسخ والريحان والمحقق والتوقيع والرقاع.

وعمل ابن مقلة على إخراج خط النسخ بشكل بديع، جاعلا إياه أحد الخطوط الرسمية التي تستخدمها الحكومة، وهناك رأيان مختلفان بخصوص خط النسخ، فالبعض يعتقد أن مقلة قد اشتق هذا الخط، حاله حال عدد آخر من الخطوط، من الخط الكوفي والبعض الآخر يرون أن أنواع الخط الكوفي وخط النسخ (النبطي)، كانت مألوفة منذ أوائل الإسلام، وكان الخط الكوفي يستعمل لكتابة القرآن، وخط النسخ في الوثائق الحكومية، ثم أجرى ابن مقلة إصلاحات في خط النسخ، واعتبره مناسبا لكتابة القرآن، وابتكر منها حسب ما يرويه المؤرخون ستة أنواع هي: المحقق، الريحان، الثلث، النسخ، التوقيع والرقاع، ثم جاء بعده ابن البواب (المتوفى عام ٤٢٣ للهجرة)، حيث وضع للخطوط المذكورة نسبا في المستوى والأبعاد، اشتهرت في ذلك الوقت بالخطوط المتقاربة، وبعد ابن مقلة وابن البواب، برز خطاطون مثل ياقوت المستعصمي (المتوفى عام ٦٨٩ للهجرة) وتلامذته، من بينهم أحمد بن السهروردي وأرغون بن عبدالله الكاملي، حيث لعبوا دورا رئيسيا في تنمية وتهذيب الخطوط، مثل النسخ والثلث والمحقق، ويعتبر خط المحقق في أعمال السهروردي ذروة تقدم هذا الخط وازدهاره، ولخط المحقق، الذي كُتب العديد من نسخ القرآن النفيسة به في القرنين الثامن والتاسع للهجرة، جذور من الخط الكوفي، ويعتبره عدد من المحققين ضمن الخطوط الستة، بينما يرى آخرون أنه كان موجودا قبل ابتكار الخطوط الستة، حيث سموه أيضا بخط «العراقي»، وقد استخدم هذا النوع من الخط للكتابة منذ عهد الخلافة العباسية، وفي عهد المأمون برز شخص اسمه الأحول، وهو كاتب تربى على أيدي البرامكة، قام بوضع قوانين وضوابط معينة لهذا الخط.

وكما قدمنا، كان خط المحقق أشهر أنواع الخطوط لكتابة القرآن في القرنين الثامن والتاسع للهجرة، وبمرور الزمان شاع استعمال خط النسخ، الذي كان يحتل الدرجة الثانية والثالثة، حتى ذلك الحين في كتابة القرآن بسبب الاقتصاد في الوقت، ولعل خط النسخ من أكثر أنواع الخطوط تكاملا من ناحية التناسق والتركيب والوضوح والسهولة في القراءة والكتابة، وقد استمرت الكتابة بأسلوب خط النسخ لياقوت وتلامذته حتى القرنين الحادي عشر والثاني عشر للهجرة وفي هذا الزمان، طرأ تغيير على خط النسخ إثر ظهور خطاطين مثل ابراهيم القمي وتلميذه أحمد التبريزي، واستمر هذا التغيير حتى يومنا هذا، وكان خط الثلث أيضا من أجمل الخطوط التي تألقت كثيرا منذ العهد التيموري والعهد الصفوي، ويعود تاريخ هذا الخط إلى مرحلة ما قبل ظهور ابن مقلة.

ويمكن الإشارة إلى عدد من الفنانين المعروفين الذين كتبوا بهذا النوع من الخط، وهم: عبدالله الصيرفي، عبدالباقي التبريزي (المتوفى عام ١٠٣٩ للهجرة)، في حين برز في خط الثلث خطاطون مثل علي رضا عباسي في القرن الحادي عشر الهجري، حيث خلف لنا أعمالا كثيرة من إبداعاته، واحتلت خطوط التوقيع والرقاع المرتبتين الخامسة والسادسة بين الخطوط الستة، وذكر ابن النديم بشأن خط الرقاع يقول: إن أصل خط الرقاع هو خط الثلث، وكان خط التوقيع يستعمل في الكتابة وما أشبه ذلك، وكان خط التوقيع غير شائع الاستعمال في إيران لفترة طويلة، وكان هناك شبه بينه وبين خط الثلث في بعض الجوانب.

وكانت خطوط التعليق والتعليق المنكسر من إبداعات الفنانين الإيرانيين وخلال العهد التيموري قام مير علي تبريزي باشتقاق خط «النستعليق» من خطي النسخ والتعليق، حيث استُخدم في القرون المتأخرة في ترجمة بعض نسخ القرآن، وهناك خط آخر استُخدم لكتابة نسخ صغيرة جدا من القرآن، وهو خط الغبار، وكان هذا الخط من الدقة بحيث تصعب رؤيته وقراءته، وكان القلقشندي مؤلف كتاب «صبح الأعشى» يرى أن هذا الخط حصيلة خط الرقاع وخط النسخ.

يعتبر فن الخط في إيران من أكثر الفنون الإسلامية أصالة، حيث ترسخت جذوره في التاريخ والثقافة والحضارة الإيرانية بشكل عميق، لا سيما ارتباطه الجذري والعميق مع المفاهيم العرفانية والإنسانية، حيث تعامل خطاطونا غالبا مع آيات القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة ونصائح ومواعظ الحكماء والشعراء الذين تميزوا بنظرتهم المعنوية إلى العالم، وانتخبوا اللوحات الفنية الرائعة بقلب طاهر وروح أصيلة، وقد يكون هذا هو السر الكبير الذي جعل كبار العرفاء والفنانين ينظرون إلى فن الخط على أنه عروس الفنون، حيث تمتزج في عالمه معاني العبادة والعقيدة والعرفان والأدب وينجلي في المسجد والمدرسة عبر التاريخ الطويل لفن الخط.

يتميز فن الخط بالجمال والجاذبية، فضلا عن الشمولية، حيث يفهم لغته الخواص وأهل الفن، بالإضافة إلى الناس المتميزين بالذوق السليم والفطرة الإنسانية الأصيلة، ولأن إيران مهد الفن بكل معانيه الجميلة الرائعة، فإن فن الخط فيها لعب دورا رئيسيا في تاريخنا وثقافتنا، ويحتل اليوم منزلة رفيعة ومكانة سامية ومساحة واسعة من دنيا الفن، بحيث يمكننا أن نعتبر إيران اليوم حاملة لواء فن الخط في العالم الإسلامي.

الأدوات المستخدمة في الخط الإيراني

ولحسن الحظ شهد فن الخط بعد انتصار الثورة الإسلامية الإيرانية تطورا وازدهارا ملحوظا والفضل في ذلك يعود إلى الاهتمام الواسع في توفير البيئة المواتية لظهور الإبداعات الفردية الخلاقة في هذا المجال، مما حدا بالشباب الهواة لتجربة حظهم في هذا المضمار، بحيث تضاعف عدد الخطاطين اليوم، عما كان عليه قبل قيام الثورة الإسلامية بأضعاف مضاعفة، وأقيم في إيران المهرجان الأول للخط في العالم الإسلامي بجهود الخطاطين وتعاون المنظمات والمؤسسات الناشطة في هذا المجال من مختلف الدول الإسلامية، وقد شاركت ٢٥ دولة من دول العالم في هذا المهرجان، وتزامن مع إقامته، عقد المؤتمر الأول لخطاطي العالم الإسلامي عام ١٩٩٧ في قاعة متحف الفنون المعاصرة بطهران.

ووفّرت الحكومة الإيرانية الفرص المتكافئة لتشجيع فن الخط في المجتمع، وفتحت أبواب هذا الفن على مصراعيه أمام الجميع، وهذا يمثل في الواقع أحد المكتسبات الفنية والثقافية الكبرى لمجتمعنا، إذ خلق فرصا للإبداع وتفجير الطاقات والمواهب والكفاءات بشكل متكافئ لكافة الناس، وكمثال على ذلك، نذكر أن عدد مراكز تعليم الخط، وهي تمثل شعب وفروع جمعية الخطاطين الإيرانيين، ارتفع من ١٢ مركزا في السبعينيات إلى أكثر من ١٦٠ مركزا في الوقت الحاضر، وارتفع عدد الفنانين والمتعلمين لفن الخط من ٥٠٠ طالب إلى ٣٠ ألفا، وأدى ذلك إلى ارتفاع عدد الفنانين الذين يحملون شهادات ممتازة في الخط من ٧٠٠ إلى ٢٥٠٠ خطاط ممتاز في أنحاء إيران، ومن النشاطات الأخرى التي قامت بها الحكومة نذكر ما يلي:

- دعم وتشجيع الخطاطين الإيرانيين والعمل على تنمية المواهب الشابة والواعدة في فن الخط إلى جانب الفنون التشكيلية الأخرى.
- إقامة أكثر من ١٥ مهرجانا ومعارض فنية دولية سنوية في مجال الرسم والتصوير والجرافيك والكاريكاتير والنحت والخزف.
- تنمية وتطوير مراكز التعليم والتأهيل الفني، حيث يتلقى حاليا أكثر من ٢٥٠ ألف متدرب دروسا خاصة في مراكز التعليم والتدريب الفني في أنحاء إيران.

بسم الله - ابراهيم بخت شكوهي

ومن رواد الخط في إيران الذين ساهموا في تطوير ورواج هذا الفن العريق، على سبيل المثال لا الحصر، الأساتذة محمد إحصائي، عباس أخوين، نصرالله أفجراي، غلام حسين أميرخاني، عبدالصمد حاج صمدي، كيخسرو خروش، جليل رسولي، محمد سلحشور ويد الله كابلي.

ومن أشهر أدوات الخط التي يستخدمها الخطاطون الايرانيون هي:

لوح جلد: وهو لوح أملس يوضع تحت الورق عند القيام بالكتابة لكي تكون الورقة ثابتة ومسطحة.

المبراة: عبارة عن سكينة خاصة لها نصل واحد أو اثنين أو أربع بقياسات مختلفة لبرادة القلم.

القاطع: عبارة عن سكين صغير يستعمل لقطع رأس القلم.

حجر السكين: وهو عبارة عن حجر من أجل حد المبراة (الحجر إما أن يكون حجر المينومي أو الحجازي أو غيرهما، ويكون لونه عادة فاتحا، وهذا الحجر يجب أن يكون ناعم الملمس، وقويا جدا لكي تتكون منه برادة عند القيام بحد السكين.

محفظة الأقلام: وهي عبارة عن إناء أسطواني الشكل مركب من قسمين، أحدهما داخلي يوضع فيه الحجر وأقلام الخط ومقص البرادة والقاطع، والقسم الآخر خارجي هو بمنزلة غلاف للقسم الداخلي، وتصنع محفظة الأقلام من ورق المقوى أو الأوراق المضغوطة وتزيّن برسوم جميلة.

محفظة لصب الماء في الدواة: وهي عبارة عن محفظة صغيرة فلزية لها أنبوب صغير يصب منه الماء في دواة الحبر ◆

ARCHIVE
Archive.sakhrit.com

لوحة للفنان فواز يونس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثلاث سنوات كاملة قضاها الأستاذ في كلية الآداب - جامعة الزقازيق محمد عبد السلام إبراهيم، يجمع المأثورات الشعبية المتعلقة بإنجاب الأولاد من أفواه الدايات والفلاحين وسكان الأحياء الشعبية، وبعد رحلة طويلة شملت ١٤ قرية في محافظة الشرقية، كشف عما يمكن تسميته بالميثاق الشعبي للسلوك الإنجابي في القرية والمدينة المصرية.

كانت بنود هذا الميثاق أمثلة وأغنيات شعبية عن الإنجاب، وذلك باعتبار الأمثلة والأغاني أكثر أشكال التعبير رواجا على ألسنة العامة من أصحاب الثقافة الشفاهية، وذلك إلى جانب عدد من الممارسات والعادات الشعبية التي قدمها الباحث كمادة خام تعكس الكثير مما في وجدان أصحابها.

طقوس وأغاني الميلاد في المأثورات الشعبية

طارق فوزي إسماعيل - الكويت

تنقسم الأمثال الشعبية إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول يتحدث عن قيمة الإنجاب، ومن أمثلتها «من خلف ما مات، الولاد قناديل البيت»، وهذه النوعية تلخص إحساس الإنسان الشعبي بالزمن، وأن ديمومة الحياة تستمر بوجود الأبناء، وأنهم مصدر السعادة في البيت، بينما تنقطع الحياة وتتوقف لانقطاع النسب وعدم الإنجاب.

القسم الثاني يتحدث عن إنجاب الولد، ومن أمثلته الشهيرة «كلمة ولد تهز البلد، الولد فرحة ولو كان طرحة، أم الغلام تستاهل الإكرام، أم القعود للبيت بتعود، حطت عجلها ومدت رجلها، ربنا يبعت للعويلة ولد تقعد جنبه وتتسند، اللي مالوش ولد عديم الظهر والسند». وتكشف هذه الأقوال عن المكانة التي يحتلها الولد «الذكر» في النفوس، وتصور من حوله، وبخاصة أمه التي ترتفع مكانتها في الأسرة بمجرد أن تلده، كما تتدعم المكانة الاجتماعية للأب، والقيمة العالية للولد «الذكر» مستمدة من دوره في عملية الإنتاج وفي تقوية العصبية

القسم الثالث عن إنجاب البنات، ويضم أمثالا من نوعية «اللي تحت الطرحة مالهاش فرحة، ولادة البنات شماتة، البنت مكسورة الجناح، الولايا بلايا، يا مخلفة البنات يا حزينة للممات، يجعل خلفتك بنات وعشتك شتات، أبو البنات يناسب الكلاب، البنات إن ما جابوش العار يجيبوا العدو لحد باب الدار، بنية على بنية شمتوا العزال فيه». وتكشف هذه الأقوال عن الموقف من ولادة البنات، ويرتبط ذلك بالجوانب الاجتماعية والاقتصادية والثقافية السائدة في القرية، ففي المجتمع الزراعي يعتمد النشاط الاقتصادي على المجهود البدني العنيف، وتقوم العلاقات في داخله على تبادل المصالح، وفي هذا المجتمع تكون المرأة أقل قوة وإسهاما في العملية الإنتاجية، بل تكون سببا من أسباب الضعف الاجتماعي، فالمرأة «عرض» وصيانة حرمة العرض من القيم التي يحرص عليها الإنسان أشد الحرص، مما يجعل إحساس الأسرة بأن البنت عبء ثقيل يجب الحفاظ عليه حتى تتزوج. غير أن هناك مجموعة أخرى من الأمثال، تحاول أن تصف البنت وأمها وتبرز ما للبنت من قيمة في الحياة، من هذه الأمثال: «البنت حبيبة أمها، اللي يسعدها زمانها تجيب بناتها قبل صبيانها، لولا البنت ما جم الصبيان، البنات رزقها واسع، أبو البنات مرزوق». ويسترعي الانتباه في هذه الأمثال استحسانهم التبكير بإنجاب البنات، لكن هذا الاستحسان لم يرد بشكل مطلق إنما ارتبط بمجيء الذكور من بعد ذلك، ويمكن تفسير هذا الأمر بأن التبكير بإنجاب البنات يوفر للأم من يساعدها على النهوض بأعباء البيت، وهنا تبرز القيمة النفعية للبنات، وربما كان من باب استحسان التبكير بإنجاب

البنات هو أن يتيح للوالدين أن ينهضا بأعباء تربيتهن وتزويجهن في وقت مبكر من حياتهما.

من ناحية أخرى يقولون عن الابن الوحيد «الحيلة حيلة أمه وأبوه ، اللي حيلة الشب يا رب ، مفيش على الحجر غيره ، ديك البرابر وحداني». وتبرر هذه الأقوال المكانة الخاصة التي يحتلها الولد الوحيد في نفوس أهله وذويه بالمقارنة بالابن الذي يمثل فردا بين أبناء كثيرين ، ويكون لشقيق البنات الوحيد ما يكون للديك بين دجاجاته ، وهذا التشبيه الطريف يؤكد أن الإنسان الشعبي يستمد تشبيهاته من خبراته الحسية التي يرتبط بها في علاقة نفسية حميمة. ولا تكون العلاقة التي يحظى بها الابن الوحيد من قبل الأبوين فحسب، بل تكون من الأقرباء والجيران كذلك.

الخصوبة والعقم

تحتل مسألة الخصوبة مكانة مهمة في الأوساط الشعبية، التي تنظر باحترام إلى المرأة القادرة على إنجاب عدد كبير من الأبناء، ويقولون عن المرأة الولود: «ياما الولادة بتجيب ، الواحد يقولها صباح الخير تحمل يقولها عواف تولد ، عاملة زي البقة تجيب مية وتقول يا قلة الذرية». تكشف هذه الأمثال عن انتقادات وسخرية للإفراط في الإنجاب. وعلى عكس ذلك، ينظر إلى العقم باعتباره شرا مستطيرا، ومن أقصى عبارات السب والإهانة التي توجه إلى الزوجة التي لا تنجب عندما يقال لها «عاقر»، وهم يقولون لمن لا تحمل: «معصية ، مليسة ، مدكرة ، سادة ، المرة اللي ما بتخلفش زي الشجرة اللي ما بتطرحش دواها قلعها »، ويصور هذا القول الأخير موقفهم من المرأة غير المنجبة ، فهي في نظرهم غير جديرة بالحياة الزوجية، وتستحق أن تقتلع منها، فهم يقبلون أن تكون المرأة دميمة أو فقيرة ما دامت قادرة على أن تحمل وتلد فيقولون: «أهي حلوة مش حتجيب اللي يوحد الله»، وخوفا من عدم الإنجاب تلجأ النساء إلى الممارسات الشعبية الخاطئة التي يعتقدن أنها تساعدهن على الإنجاب. وتتراوح هذه الممارسات ما بين الطب الشعبي والوصفات البلدية وأعمال السحر والشعوذة التي يرجع بعضها إلى أصول فرعونية.

ومن أشهر الوصفات البلدية لعلاج العقم «الصوفة»، وهي عبارة عن خلطة مكونة من «قشر بصل - قشر ثوم - دندان عبل - حلبة حصى - زيت»، تخلط وتوضع فوق النار وتقلب حتى يغلظ قوامها فترفع من على النار وتترك لتبرد، ثم تقطع قطعا صغيرة وتشكل على هيئة كريات وتلف بقطع من الشاش ويجري استعمالها.

ومن الوصفات ذات الطابع السحري «تخطية حدود» حيث تقوم المرأة بتخطية سبعة حدود تفصل بين سبعة حقول، وتقوم هذه الممارسة على أساس الاعتقاد في التماثل وتبادل التأثير بين الأشياء والأحوال، فالمعتوقة تعيش حبيسة حالة. فإذا ما عقدت مماثلة بين حالتها وحالة منطقة من الأرض محدودة بحد يعزلها ويفصلها، وتكون تلك المنطقة معادلا لحالتها وتجسيدا ماديا له، ثم تقوم بالخروج منها بتخطي سورها (حدها) سبع مرات، فكأنها خرجت من سجنها الذي كانت محبوسة داخله.

لوحة د. صبيحة بشاره - الزفة

الأغنية الشعبية والإنجاب

ارتبطت الأغنية بالمناسبات الاجتماعية التي تعبر عن مشاعر الجماعة تجاه المناسبة ، وعبرت عن الاهتمام الشعبي بالإنجاب والذرية واعتبارهما أهم أهداف الحياة الزوجية وأهم مقوماتها ودعائمها، وقد جعلت من القدرة على إنجاب الذرية الطيبة مقوما أساسيا من المقومات التي ينبغي على الشاب أن يراعيها عند اختياره العروس.

ومن أغنيات الزفاف التي تحمل أمنيات إنجاب الذكور :

طلت من الشرفة ترجم لها يا حمام
طلت من الشرفة يجعل قديمك
سعيد يسلف والسلفة وتبكيري بغلام
وتعمري الغرفة ترجم لها يا حمام
وتعمري الحارة ترجم لها يا حمام

ومن أشهر الأغاني الشعبية المرتبطة بجنس المولود، أغنية تقول كلماتها:

لما قالوا ده ولد انشد دهري واتسند وجابولي البيض مقشر وعليه السمن عام، ولما قالوا دي بنية كركبولي البيت عليا وجابولي البيض بقشره بدال السمن ميه.

ترد الأغنية على لسان الأم ، وهي تصور ما حدث لها «مرة حين ولدت ذكرا ومرة حين ولدت أنثى»، ففي المرة الأولى دبت العافية في أوصالها وقوي ظهرها واطمأن قلبها ، وفي المرة الثانية خارت قواها وتصورت أن البيت قد انهدم فوق رأسها.

لوحة د. عبدالعزيز القرحي - الزوجان

كما اهتم الباحثون بجمع الأدعية المرتبطة بموضوع الإنجاب... فعند الزواج يدعون للعروس قائلين : ربنا يجعلك شجرة تطرح وتملى المطرح، يغلبك بالمال تغلبيه بخلفة الصبيان، عقبال منجيلك في عوضك.

تعكس هذه الأدعية الاهتمام الشعبي بالإنجاب والذرية، كما تصور أبعاد النظرة الشعبية إلى المرأة وإلى وظيفتها ودورها في الحياة ، ويلاحظ أن الدعاء موجه في معظمه إلى العروس، وأنه يحمل الرغبة والأمل في أن تكون خصبة مثمرة كالشجرة الخضراء، ومن الأدعية اللافتة للنظر دعاء يقول «ربنا يرضيكي ويطعمك من بطنك » ، وهو تعبير مجازي يتجاوز العلاقة المباشرة بين الأم وطفلها إلى علاقة أخرى غير مباشرة، لكنها مهمة للغاية، تتعلق بوضع المرأة وكيانها ، فالابن سيكون مصدر إطعام للأم ، وقد يكون معنى هذا أن الابن الوليد سيكون سببا لحياتها في البيت.

القسم والذرية

الحلف أو القسم من أكثر ما يلجأ إليه الإنسان المصري في حياته اليومية ، وعادة ما يكون القسم بالله والقرآن والإنجيل والأنبياء والأولياء وأرواح الآباء والأجداد. ويعبر القسم بالأبناء والذرية عن قيمتهم في حياة الأسرة، ومن أمثلة ذلك قسم الحامل بحملها «وحياة اللي في بطني»، وهكذا يصور القسم أهمية الحمل في حياة المرأة.. كما تقسم الأم بوليدها الصغير فتقول «وحياة اللي لسه ما أعرف له رب»، وتقسم بوحيدها «وحياة الحيلة ، وحياة الغالي ، وحياة اللي بترجاه من الدنيا». تبرز هذه الصيغ للقسم المكانة العالية التي يشغلها الولد في نفس أمه ، فهو يحتل قيمة عالية جديرة بأن يقسم ويحلف بها ◆

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعد الحضارة الإسلامية إحدى المحطات المهمة في تاريخ الحضارات الإنسانية، حيث تأثرت في مراحل التكوين الأولى ببقايا الحضارات السابقة في الأقاليم والبلاد التي فتحها الإسلام، إلى جانب تأثرها ببعض فنون الأمم العربية التي استوطنت الجزيرة العربية، وكانت مجاورة للأمم المتمدنة كالفرس والروم، ولكن يلاحظ أن التأثر والاقتباس من فنون الأمم السابقة صبغا بروح العقيدة والتعاليم الإسلامية وأخذ الأساليب والأفكار الفنية التي لا تتعارض مع الإسلام ونبذ كل ما يتعارض معه، وسرعان ما أصبح للفنون والعمارة الإسلامية الطابعها الخاص وشخصيتها المميزة.

جمعت بين الطراز الأموي والغربي

القيم الجمالية والفنية في العمارة الأندلسية

د. يحيى وزيري - مصر

من أهم صفات الحضارة والفنون الإسلامية أنها لم تنغلق على نفسها، وإنما اتصفت بالمرونة والقابلية للأخذ والعطاء، مؤكدة مفهوم التواصل بين الحضارات الذي يعد من أصول الفكر الإسلامي بصفة عامة، ويتضح ذلك من قول الله سبحانه وتعالى: «يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا، إن أكرمكم عند الله أتقاكم، إن الله عليم خبير» (الحجرات:١٣)، وهذه الرؤية الحضارية هي التي سمحت أساسا بتنوع مدارس وطرز العمارة الإسلامية، بالإضافة إلى اختلاف التفاعلات الحضارية من بيئة إلى أخرى ومن شعب إلى آخر.

وتذكر بعض التصنيفات أن للعمارة الإسلامية خمسة طرز أو مدارس رئيسية، من أهمها الطراز المغربي الأندلسي في إسبانيا وشمال أفريقية، الذي تميز بخصائص فنية وجمالية واضحة انعكست على وجه الخصوص في عمارة المساجد والقصور في قرطبة وإشبيلية وغرناطة وغيرها من المدن الإسلامية بالأندلس، وقد أثرت القيم الجمالية الكامنة في المعمار الأندلسي على تصميم المباني في مناطق متعددة من أوروبا المسيحية وفي مناطق شمال أفريقيا أيضا.

لذلك، فهذه محاولة لاستكشاف بعض ملامح القيم الجمالية والفنية في المعمار الإسلامي، الذي تبلور في الأندلس نتيجة التفاعلات الحضارية التي نتجت بين الطراز الأموي والثقافة الغربية، مع تقديم بعض النماذج التي توضح استمرارية تأثير جماليات المعمار الأندلسي على بعض المباني المعاصرة في الغرب والمشرق العربي على حد سواء، كخطوة على طريق إحياء فنون العمارة العربية الإسلامية في المباني والمدن العربية والإسلامية في العصر الحديث.

بدأ الفن العربي الإسلامي في عهد الدولة الأموية بدمشق، حيث أنشأوا طرازا خاصا باسمهم ألا وهو «الطراز الأموي»، الذي استمد عناصره من الفنون التي كانت شائعة في سوريا والشام في ذلك الوقت كالفنون المسيحية والفن البيزنطي.

نافورة بفناء الأسود - قصر الحمراء

وبعد قيام الدولة العباسية تمكن عبد الرحمن بن معاوية ابن الخليفة هشام الأموي من النجاة من بطش العباسيين والفرار إلى شمال أفريقيا ثم إسبانيا، واستطاع في عام ١٣٩هجرية-٧٥٦م تأسيس دولة أموية عربية ذات حكم مستقل في الأندلس، واختار عبد الرحمن الأول مدينة قرطبة عاصمة لهذه الدولة، وكانت تعتبر من أهم مراكز الحضارة الثقافية في العالم الإسلامي بعد مدينة بغداد، وعلى الرغم من أن العرب قد فتحوا الأندلس في عام ٩٢هجرية-٧١١م، فإنه لم تظهر فيها آثار الحضارة الإسلامية وفنونها إلا بعد أن صارت قرطبة عاصمة للحكم الأموي العربي، وبانتقال الطراز الأموي من الشام إلى إسبانيا تشكّل الفن الأموي العربي نتيجة اتصاله بالثقافة الأوروبية.

وبعد سقوط الخلافة الأموية في الأندلس تمكن عدد من أسر البربر التي كان مركز حكمها في شمال أفريقية من الاستيلاء على الحكم بالأندلس عام ٤٢٥هجرية-١٠٣١م، وأسسوا عدة دويلات في المدن الأندلسية حكمها ملوك عرفوا باسم ملوك الطوائف، ثم خلفهم في حكم البلاد قبائل أخرى من البربر تقطن الجزء الداخلي من المغرب قرب الصحراء عرفت باسم المرابطين، وكان ذلك عام ٤٨٣هجرية-١٠٩٠م، واتحدت المغرب والأندلس تحت حكم المرابطين الذين أبقوا مركز حكمهم في المغرب، ثم جاء من بعدهم الموحدون ساكنوا الجزء الساحلي من المغرب، فحكموا الأندلس وشمال أفريقية عام ٥٢٤هجرية-١١٣٠م، وكان انتقال الحضارة الإسبانية إلى بلاد المغرب سببا في ظهور الطراز الإسباني المغربي.

وانكمش حكم المسلمين لبلاد الأندلس منذ عام ٦٣٣هجرية-١٢٣٥م، وذلك لاستيلاء المسيحيين تدريجيا على المدن الأندلسية، وكانت الأسرة الوحيدة التي استطاعت الوقوف أمام الجيوش المسيحية هي أسرة «بني نصر» التي اقتصر حكمها على مملكة غرناطة بجنوب إسبانيا للفترة من ٦٣٠-٨٩٨هجرية/١٢٣٢-١٤٩٢م، وأحيت تلك الأسرة الفن الإسلامي في الأندلس حتى انتهاء حكم المسلمين بالأندلس عام ١٤٩٢م.

لقد تجلت خصائص وجماليات المعمار الأندلسي في أسلوب تصميم المباني الدينية والمدنية والحربية أيضا، وتتضح القيم الفنية لهذا المعمار في الابتكارات التي ساهم بها، وظهرت في العديد من العناصر المعمارية والزخرفية، والتي سوف نستعرضها فيما يلي:

تخطيط المساجد الأندلسية

شيّد الحكّام المسلمون مساجد كثيرة في المدن الإسلامية التي استقروا بها في الأندلس، ويأتي في مقدمة هذه المساجد مسجد قرطبة الذي يمثل المنبع الرئيسي الذي ارتوت منه فنون الإسلام في المغرب والأندلس في عصوره المختلفة، بل وأثر في تصميم الكنائس المستعربة في إسبانيا المسيحية وبعض الكنائس ذات الطراز الرومانسي في قشتالة ونافارة وأرجون.

ويعد جامع مدينة قرطبة الكبير الذي شيده عبد الرحمن الأول عام ١٦٩هجرية-٧٨٥م من أجمل العمائر الإسلامية، وقد أقيم مكان كاتدرائية للنصارى، ومن الطبيعي أن يستغل المسلمون الأحجار والمواد الأخرى التي كانت في المباني القديمة في البناء الجديد، فاستخدموا الأعمدة ذات الطرز المختلفة، وحتى عندما كان ينقص عمود هنا أو عمود هناك كانوا يستكملونه بعمل أعمدة من الطراز نفسه لكي تحتفظ بلون من التناسق فيما بينها.

ولقد مر المسجد في بنائه بعدة مراحل: الأولى كان تصميمه فيها عبارة عن قاعة مغطاة للصلاة يتقدمها فناء مكشوف، وكان يرتكز سقف المسجد في هذه المرحلة على ١١ رواقا و ١٢ بائكة تتكون من دورين من العقود بعضها فوق بعض، ويلاحظ أن العقود متعامدة على جدار (كما في حالة المسجد الأقصى بالقدس)، كما استبدل بشكل العقد المستدير عقد على هيئة حدوة الحصان مع عدم وجود قبة أمام المحراب. وكان استخدام العقود ذات الدورين ابتكارا فريدا من نوعه في بنيان رواق الصلاة في جامع قرطبة، بهدف رفع سقف الجامع الى ثلاثة أمثاله وتيسير نفاذ الضوء والهواء الى مسطح بيت الصلاة الفسيح، ويجمع علماء الآثار الإسلامية على أن هذه فكرة جديدة وأصيلة، وأنها تعد ابتداعا معماريا لم يسبق له أن نفذ في أي أثر ديني إسلامي قبل إنشاء هذا الجامع.

أما المرحلة الثانية من مراحل بناء المسجد فجرت على يد الحكم المستنصر بالله (٣٥٠هجرية-٩٦١م)، حيث أضاف ١٢ بائكة إلى الجنوب من المسجد الأصلي، كما أضاف حائط

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

القبلة المزدوج وأمامه قبة المحراب ذات الأضلع، التي ظهر بها ابتكار جديد في عالم الهندسة المعمارية إلى جانب ثلاث قباب أخرى، أما المرحلة الثالثة فجرت في عهد الخليفة هشام الثاني، حيث أضاف ٨ أروقة في الجهة الغربية للمسجد مع زيادة مساحة الصحن المكشوف.

ومن الملامح التي تميز بها مسجد قرطبة غرس صحنه بالأشجار اتباعا لمذهب الإمام الأوزاعي الذي يعد على رأس المذاهب الفقهية الإسلامية التي أجازت ذلك، وقد تابع حكام الأندلس هذا التقليد في مساجد الأندلس كما في صحن جامع مالقة، حيث زرع بأشجار النارنج البديعة، وجامع المرية الذي كان مغروسا بأشجار الليمون والنارنج، وجامع القصبة الكبير بإشبيلية وغيرها.

ومن أشهر المساجد الأندلسية أيضا التي سارت على غرار نظام مسجد قرطبة هو مسجد مدينة الزهراء، الذي بناه عبد الرحمن الثالث في سنة ٩٤١م، ومسجد إشبيلية الذي يكتسب شهرته من البرج المسمى «لاجيرالدة» (برج لعبة الهواء) الذي بناه عبد الرحمن الأوسط كمئذنة للمسجد، كما يسير على غرار نظام مسجد قرطبة أيضا العديد من المساجد في شمال أفريقيا، مثل مسجد تلمسان بالجزائر ومسجدي تنمال والكتبية بمراكش وغيرها.

تصميم القصور الأندلسية

تعد القصور الأندلسية إحدى روائع الفن الإسلامي بما حوته من عناصر جمالية وفنية متميزة، إلى جانب نجاح مصمميها في دمج العناصر الطبيعية من ماء ونبات وأشجار مع مبانيها، من خلال الحدائق التي تحيط بها أو تقع في أفنيتها الداخلية، وفيما يلي استعراض لأهم الملامح التصميمية والفنية لبعض من أشهر هذه القصور:

أ- قصور مدينة الزهراء (العصر الأموي الغربي): بنى الخليفة عبد الرحمن الناصر مدينة الزهراء في سنة ٣٢٥هجرية/٩٣٦م، واستمر بناؤها حوالي خمس وعشرين سنة، وقد أثبتت التنقيبات أن الطبقة العليا من المدينة تشتمل على قصور عظيمة، وهذه القصور والمجالس كانت نوعين:

❖ النوع الأول: يكون تخطيطه على شكل صحن أو فناء تدور حوله غرف.

❖ النوع الثاني: يتألف من أبهاء متوازية تفصل بينها صفوف من الأعمدة على غرار أبهاء المساجد.

وقد أسهب المؤرخون في وصف حدائق وبساتين مدينة الزهراء، وتقع هذه الحدائق في مستوى تحت قصور الخليفة عبد الرحمن الناصر بحيث تشرف عليها مجالسه، وهي في الطبقة الثانية من المدينة، وقد جرى الكشف عن برك مائية في سطح القبلة الذي أمام مجلس عبد الرحمن الناصر (دار الملك)، وبالإضافة إلى الحدائق والبساتين، كانت توجد حدائق للحيوان والطيور فسيحة ومظللة، كما كانت الأسماك المختلفة في البرك تحظى بعناية خاصة.

ب- قصر الجعفرية بسرقسطة (Zaragoza عصر الطوائف): بناه أحد ملوك الطوائف من بني هود، في مدينة سرقسطة، و يدعى أبا جعفر المقتدر (١٠٤٧-١٠٨٠م)، وقد سمي بالجعفرية نسبة إليه، ويتألف القصر من سور مستطيل (٨٠ × ٦٨م) تدعمه أبراج أسطوانية الشكل، وهو في هذا يتشابه مع القصور الإسلامية في الصحراء ما بين سوريا والعراق كقصر المشتى والأخيضر ورباط سوسة بتونس، ويتوسط القصر صحن مستطيل تدور حوله أروقة جانبية، وتطل على جانبيه القصيرين مجموعة من الغرف كل منها تتألف من قاعة في الوسط وغرفتين جانبيتين، ويوجد بالقصر مصلى صغير مربع طول ضلعه ٥,٤٦م يعلوه قبيبة مفصصة قوقعية الشكل، وقد أثر قصر الجعفرية في عمائر الموحدين من بني نصر (كما في قصر غرناطة)، من حيث تصميم الصحن المستطيل والمجنبات المحيطة به.

ج- قصر«الكاستيخو The Castil-lejo» بمنتقوط (عصر المرابطين): هو قصر محصن بُني بأعلى تل سهل المنحدر في منتقوط بمدينة «مرسية»، وقاعة القصر مستطيلة تامة التماثل طولها ٦١م وعرضها ٣٨م، وتبرز منها أبراج صغيرة ما بين مستطيلة ومربعة، ويتوسط القصر صحن مستطيل طوله ٣٣م وعرضه ١٨م، وتحف به قاعات تتفرع منها قاعات أخرى داخل الأبراج الخارجية القريبة.

وأهم ما يميز تخطيط الصحن وجود ممرين محوريين يرسمان بتقاطعهما صليبا ويحدان أربع رقاع (قطع) مستطيلة تنخفض عنهما بنحو متر أعدت لتكون حدائق، ويخرج من جانبي عرضه جدران تحصر بداخلها في كل جانب رقعة مربعة، ولعلها أساس لمجلس تتوسطه بركة أوعين.

وقد أثر أسلوب تصميم فناء قصر منتقوط فيما بعد على تصميم فناء السباع بقصر الحمراء بغرناطة، من حيث تعامد ممرين يؤلفان محوري البناء، كما اقتبس هذا النظام نفسه بعد ذلك بقرنين من الزمان في جامع القرويين بفاس، وفي بعض قصور بني مرين بمراكش.

د- قصر الحمراء بغرناطة (عصر بني نصر): يظهر الطراز المغربي الإسباني أكثر وضوحا في عهد بني نصر، حيث يعتبر قصر الحمراء وقصر البرطل (السقيفة أو الظلة) وجنة العريف أكمل مجموعة إسلامية للقصور الأندلسية، وتعد من أبدع مبانيهم، وقد شيدت على ربوة عالية تشرف على العاصمة غرناطة.

ويضم قصر الحمراء جناحين كبيرين من الأبنية: الأول جناح قمارش وهو يضم قاعة السفراء أفخم وأعظم أبهاء الحمراء كلها، وهي بهو مستطيل تظلله قبة يبلغ ارتفاعها ثلاثة وعشرين مترا، ويطل على فناء الريحان أو فناء البركة، ويعلو بهو السفراء برج قمارش، وهو من أعظم أبراج الحمراء، والثاني جناح الأسود ويشتمل هذا الجناح على فناء الأسود وهو فناء مستطيل يحيط به من الجوانب الأربعة أروقة ذات عقود محمولة على أعمدة رشيقة من الرخام الأبيض، وفي وسط كل ضلع من الضلعين القصيرين من أضلاعه جوسق بارز.

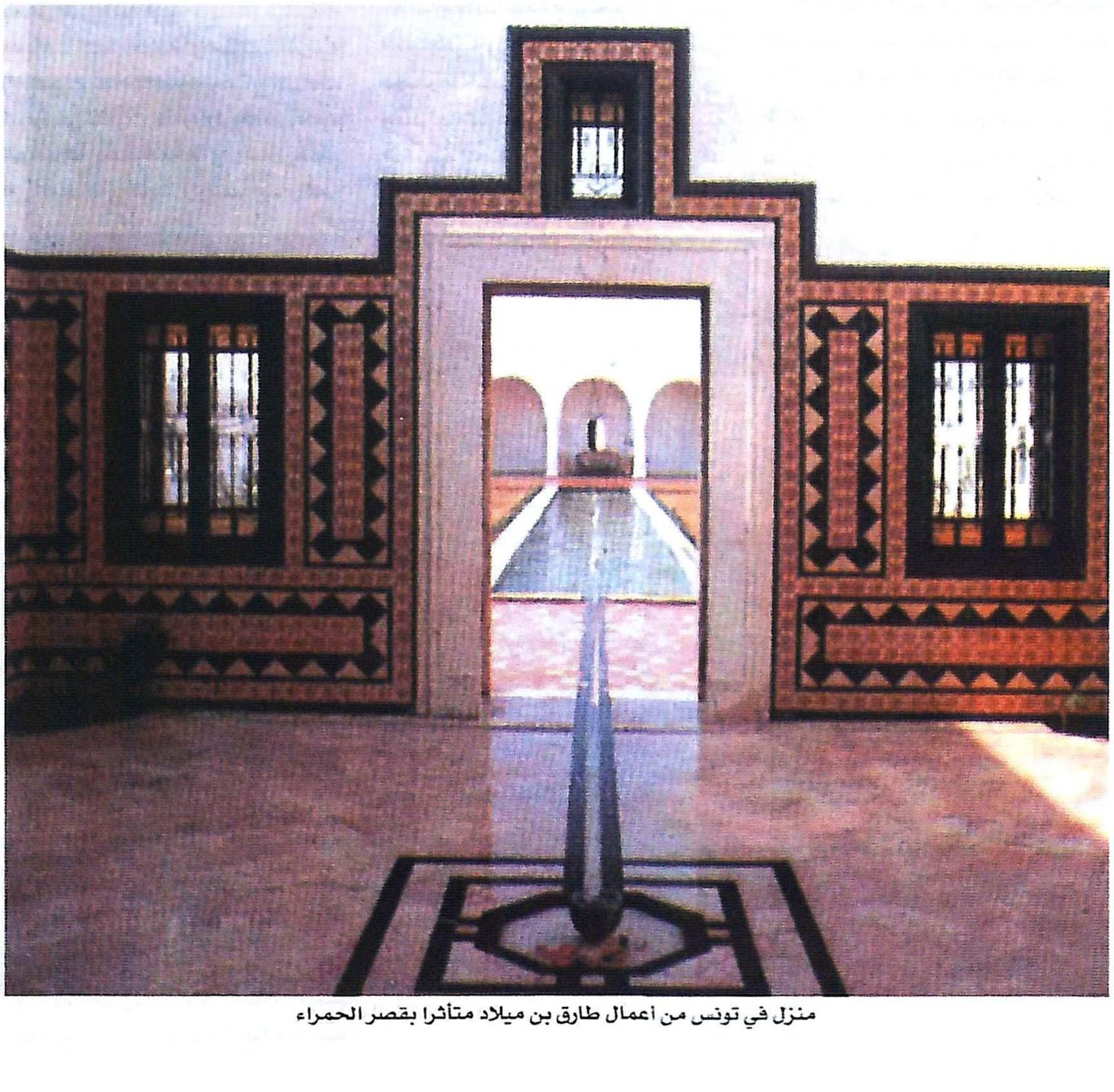
فناء الساقية بجنة العريف - قصر الحمراء

وتعد حدائق قصر الحمراء من أجمل الأمثلة التي يمكن الاستشهاد بها على جمال الحدائق الإسلامية وتكاملها وانسجامها الطبيعي مع الأفنية الداخلية، وهذه الحدائق متكررة بشكل متنوع في أفنية القصر التي تارة ما تأخذ الشكل المستطيل مثل فناء الأسود و فناء البركة (الريحان) أو شبه مربع مثل فناء دار عائشة، ولكن كل تلك الأفنية اجتمعت حول عنصرين أساسيين هما: الماء والخضرة.

كما اتبع الطراز نفسه في بناء قصر إشبيلية المسمى «الكازار» الذي شيده الملك «بدرو»، واستعان بعمال من غرناطة في تشييده، حيث يلاحظ أن قاعة السفراء التي تقع في الصحن المعروف باسم صحن البنات تتشابه مع مثيلتها في قصر الحمراء، كما أن طراز زخارفه الجصية لا تختلف عما وجد في قصر الحمراء، ويطلق على طراز قصر إشبيلية طراز المدجنين وذلك نسبة إلى الحكام المغاربة الذين استمروا في حكم مدنهم تحت سلطة الحكم المسيحي.

العمارة الحربية الأندلسية

حرص المسلمون في الأندلس والمغرب على تحصين مدنهم، لما تتمتع به من حضارة ورقي، من الطامعين أو ممن يخالفونهم في العقيدة، وقد كان هذا أمرا طبيعيا بالنسبة إلى مدن



منزل في تونس من أعمال طارق بن ميلاد متأثرا بقصر الحمراء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العصور الوسطى بصفة عامة، وسنحاول فيما يلي إعطاء فكرة عن أهم الابتكارات التي تميزت بها العمارة الحربية في الأندلس وأيضا في المغرب، كامتداد طبيعي للطابع الأندلسي المتميز.

أ- الأبراج البرانية: تعد الأبراج البرانية من ابتكارات الموحدين في الأندلس، وهي تعبير أندلسي يدل على الأبراج الخارجة عن النطاق المسوّر، والغرض منها تدعيم السور، فالبرج البراني يرتبط بالسور الأصلي عن طريق ستارة ثانوية تسمى «فورجة»، تستهدف غلق الطريق أمام الأعداء في أضعف مناطق السور.

ومن أشهر الأبراج البرانية الموجودة الى الآن في الأندلس برجان: الأول برج في سور قصبة بطليوس ويعرف ببرج «إسبانتا بروس»، ولعله أقيم سنة ٦٠٠هجرية/١٢٠٤م، والثاني برج الذهب (توري دل أورو) الذي أقيم على ضفة الوادي الكبير بإشبيلية ٦١٦هجرية/١٢٢٠م تقريبا، وهو برج ضخم كان يربطه بالقصر سور طويل يتوسطه برج آخر، وكان الغرض منه أن يسد الطريق إلى حيز الأرينال الممتد بين السور والنهر.

ب- المداخل الدفاعية: حرص المسلمون على استخدام المدخل المتجانب البابين (المنكسر) في عمائرهم الدفاعية، وهو حرص يتبدى أثره أيضا في بابي قصبة بطليوس التي بناها أبو يعقوب يوسف (١١٦٣-١١٨٤م)، وهو تصميم سبق تنفيذه في باب «مونايتادي جراناده».

ومن أهم نماذج هذه المداخل الدفاعية التي تعطي فكرة واضحة عن اسلوب تصميم هذه الأبواب ما أقامه الموحدون برباط الفتح في المغرب، وهي تعكس الثراء المتنوع من حيث التخطيط والعمارة والزخرفة، ويعتقد جورج مارسيه أن التركيب العام لأبواب الموحدين ومحاريبهم يستمد أصوله من جامع قرطبة في الأندلس، ومن أهم نماذج هذه الأبواب باب شالة الأثري (من عصر المرينيين) وباب الرواح، وباب قصبة الودايا (من عصر الموحدين).

مميزات العناصر المعمارية والزخرفية بالعمائر الأندلسية

أ- الأعمدة والعقود: شاع في العمارة الأندلسية استعمال نوعين أساسيين من تيجان الأعمدة وهما: التاج ذو الأوراق النباتية، والتاج المقرنص، كما شاع استعمال أنواع متعددة من أشكال العقود في العمارة الأندلسية والمغربية من أشهرها: عقدة حدوة الفرس، والعقد ذو الفصوص (المفصص)، حيث تتألف بطنية العقد من سلسلة من أقواس عادة ما تكون نصف دائرية، والعقد ذو المقرنصات وشاع استعماله في قصر الحمراء، والعقد المزدوج والعقود المتداخلة وأهم مثال لهما في مسجد قرطبة.

ب- القباب ذات الأضلاع المتقاطعة: تعد قباب جامع قرطبة التي أقيمت في عهد الخليفة الحكم المستنصر أقدم أمثلة القباب ذات الضلوع المتقاطعة، وإلى مصمم هذه القباب يرجع الفضل في ابتكار هذا النوع من القباب الذي أحدث ظهوره ثورة هندسية كبرى في العالم الوسيط، حيث انتشر في قرطبة استخدام هذا النوع من القباب والقبوات في مساجد الأندلس كمسجد باب مردوم وفي بلاد المغرب، ولكنها افتقدت السمات المعمارية، وغلب على استعمالها السمات الزخرفية الجمالية كما في جامع تلمسان وفي جامع تازي، واختلطت الضلوع الزخرفية البارزة بالمقربصات (المقرنصات) اختلاطا مذهلا في قبتي قاعة الأختين وبني سراج بقصر الحمراء.

ج-العناصر الزخرفية: الأرابيسك أو العربسة او الرقش العربي كلها الفاظ تدل على جميع أنواع الزخارف الإسلامية، ويمكن تصنيف الزخارف الإسلامية بصفة عامة تحت صنفين أساسين: الأول يعتمد على الخطوط الملتوية والدوائر والتجريد النباتي ويطلق عليه التوريق أو التزهير، والثاني يركز على الخطوط المستقيمة والزوايا ويسمى بالتسطير وهو هندسي، وكلا النوعين وجد في العمائر الأندلسية وبخاصة زخارف التوريق النباتية.

وقد تميزت العمائر الأندلسية والمغربية بالتركيز على استخدام مواد معينة في تنفيذ زخارفها، أهمها مادة الجص (الجبس) التي تجري زخرفتها بعمل تفريغات فيها بأشكال نباتية أو هندسية ملونة، وكذلك الزليج (الفسيفساء) الذي يحتاج إلى دقة كبيرة في تنفيذه نظرا إلى صغر حجم الوحدات المستخدمة، وإن كان يعطي في النهاية مظهرا جماليا رائعا

المئذنة الشهيرة لجامع قرطبة (الخيرالدا)

للعنصر المعماري سواء كان حائطا أو عمودا وما شابه.

الحديقة الأندلسية

من أهم المميزات التي تتصف بها العمارة الأندلسية استخدام العناصر الطبيعية (الماء والنبات) ودمجها في عمائرها خاصة في المساجد والقصور، وقد تكاملت هذه الحدائق مع الأفنية الداخلية للمباني إلى درجة أن البعض قد وصف الأندلس بأنها «حديقة الحضارة الإسلامية».

ويرى البعض أن الحديقة الأندلسية ترمز إلى الفردوس أو الجنة المذكورة في القرآن الكريم، ويمكن تفصيل عناصر الحديقة الأندلسية فيما يلي:

أ-الأشجار والنباتات: تميزت الحديقة الأندلسية باستخدام النباتات دائمة الخضرة، وكذلك النباتات والأشجار ذات الروائح الزكية (كأشجار البرتقال في صحن جامع قرطبة والريحان في قصر الحمراء)، أو باستخدام الزهور ذات الروائح الجميلة كالياسمين والبنفسج.

ب- الماء: وجاء استخدامه على صور متنوعة على هيئة مسطحات مائية (برك) مظللة بالنباتات أو قنوات مائية ضيقة تربط ما بين الفناء المكشوف والقاعات التي تطل عليه (كما في فناء الأسود بالحمراء)، أو على هيئة رشاشات مائية ونوافير متعددة الأشكال والأحجام.

ج- المجالس: وهذه المجالس إما مظللة بالأشجار أو البرجولات أو على هيئة أكشاك خشبية، وتستخدم في أثناء الأوقات المشمسة والحارة، أو المقاعد والأرائك الموجودة في أماكن مكشوفة للاستخدام ليلا أو للاستمتاع بشمس الشتاء.

د-استخدام الكتابة العربية: ومن أمثلة ذلك ساحة فناء الريحان أو البركة بقصر الحمراء، فإن الداخل يجد كلمات تبرق على الجدران مثل «السعادة» و«البركة» و«الازدهار» و«الصحة الباقية» و«الحمد لله على نعمة الإسلام».

تأثير المعمار الأندلسي على المباني المعاصرة

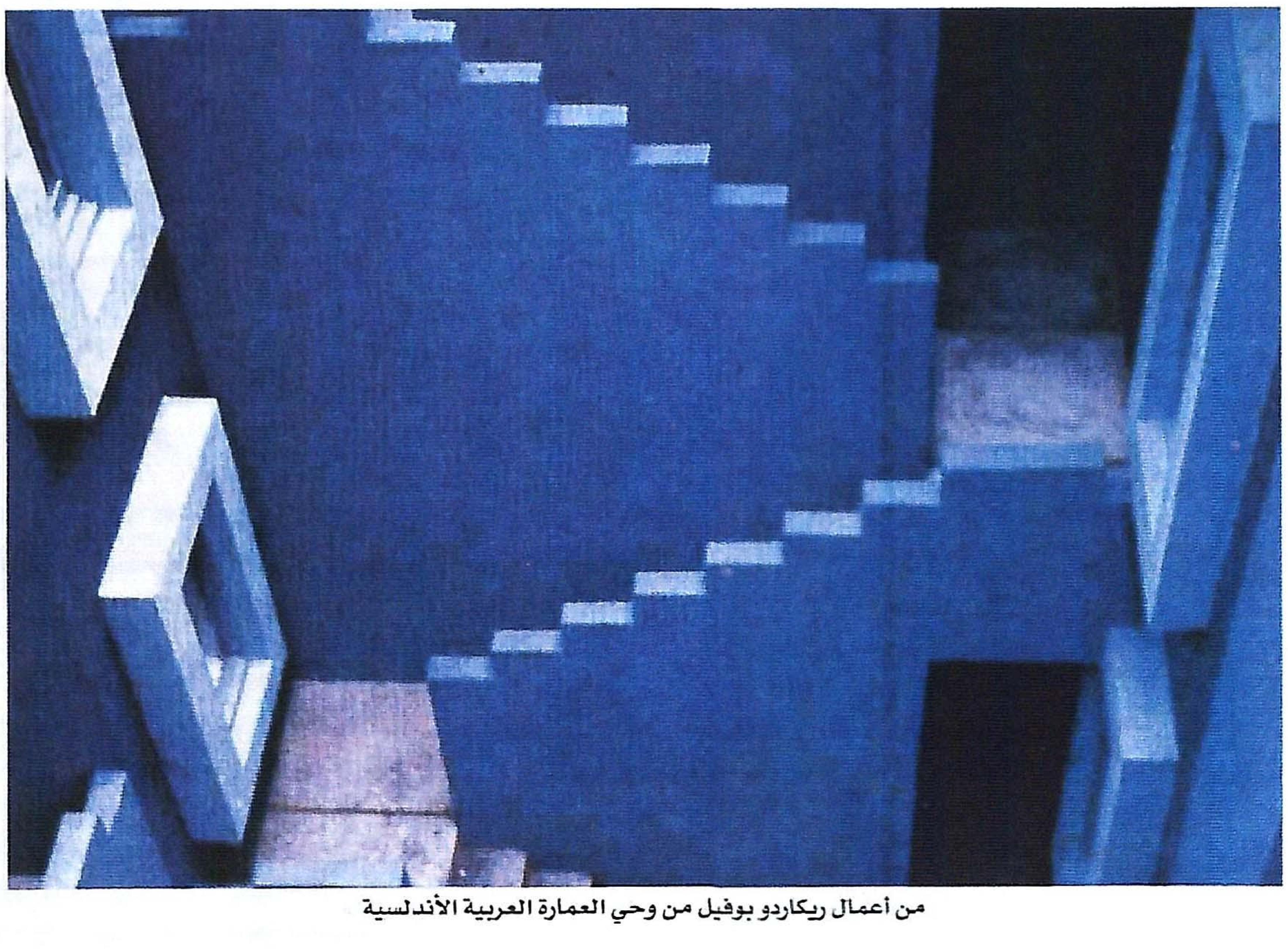
إن تأثير الفكر المعماري الإسلامي على الحضارة الغربية لم ينقطع، حتى في العصر الحديث الذي نعيش فيه، وربما تكون الأمثلة التي يتضح من خلالها هذا التأثير ليست كثيرة، ولكنها من جانب آخر توضح مدى أصالة بعض الحلول أو العناصر المعمارية الإسلامية التي يستفيد منها بعض المصممين الأجانب ولو بصورة أو أسلوب معدل، أو باستلهام روح وأصالة الحلول المعمارية الإسلامية، كما أنه توجد محاولات عديدة من بعض المعماريين العرب من أجل الاستفادة من جماليات وفكر العمارة الإسلامية، من خلال استلهام عناصرها في المباني المعاصرة التي يصممونها.

نماذج معمارية من أوروبا وأمريكا

أ- أعمال انطونيو جاودي في برشلونة: يعد المعماري الإسباني أنطونيو جاودي من أشهر المعماريين الإسبان في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وقد اشتهر في أعماله بالاقتباس من الطبيعة، كما مزج بين الفنون القوطية وفنون المعمار الإسلامي المعتمد على الفسيفساء والمشربيات والمقرنصات.

وقد استلهم روح المعمار الأندلسي في استخدام الفناء الداخلي، وهو ما يظهر في تصميم بناية «كاسا ميلا» ببرشلونة التي تتكون من سبعة طوابق مبنية من الحجر المنحوت، وتتوزع الشقق السكنية حول فناءين يدخلهما الضوء من أعلى السطح، وفوق سطح البناية صمم جاودي للمداخن وأنابيب التهوية أشكالا غير مألوفة، وإن كان بعضها يذكرنا ببعض نهايات المآذن الإسلامية.

ومن العناصر التي نقلها جاودي عن المعمار الأندلسي المقرنصات، وقد استعملها خصوصا في منزل صممه عام


من أعمال ريكاردو بوفيل من وحي العمارة العربية الأندلسية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٨٨٣م اسمه «كاسا فيسنز»، كما تظهر المؤثرات الإسلامية في منزل صغير صممه في منطقة «كانتا بريا» له برج كأنه مئذنة مسجد صغير.

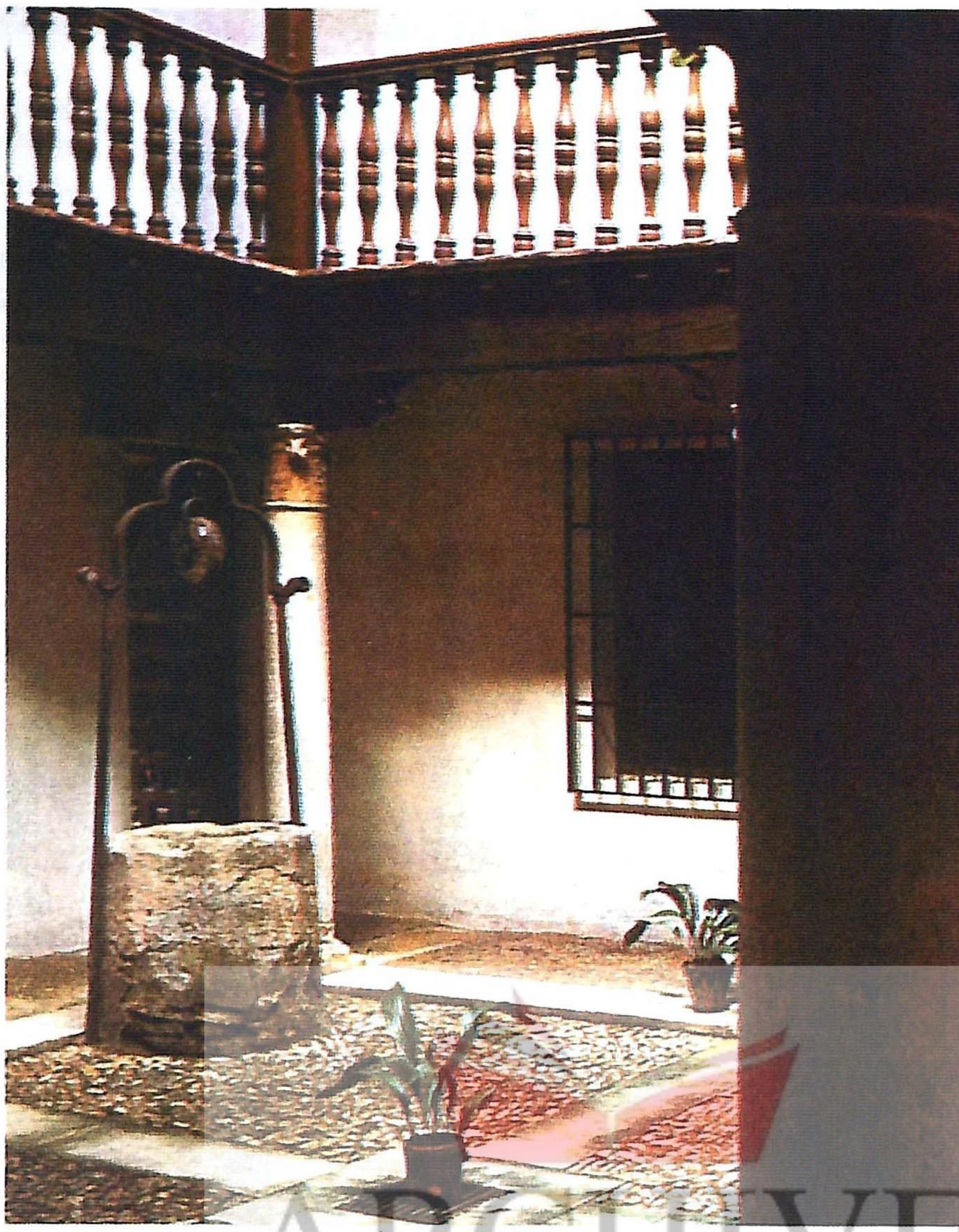
ويكتمل التأثير الإسلامي في تصميمات جاودي في بيت «باتيلوو» الذي يقع في شارع «جارثيا» أحد أكبر شوارع برشلونة، حيث استخدام الفسيفساء والزجاج الملون للنوافذ ذات الفتحات غير المستقيمة، كما يظهر التأثير الإسلامي أيضا في حديقة «جويل» في بعض تفاصيلها من عقود وتقليد للمقرنصات، وبعض النهايات التي تشبه القباب الإسلامية الصغيرة.

أما مشروع كنيسة «العائلة المقدسة» الذي بدأه جاودي عام ١٨٨٢م، وظل يعمل في تنفيذه حتى وفاته سنة ١٩٢٦م، فيعتبر مثالا لاستخدام العناصر الطبيعية في الإضاءة الداخلية، واستلهام بعض العناصر الإسلامية الأندلسية في الواجهة الخلفية، وقد قال عنه الروائي الإسباني المعروف «خوان غويتيسولو»: «إن هذا الأسلوب استوحاه العبقري الإسباني من العمارة العربية الإسلامية، وأنه لايمكن أن يجادل أحد في ذلك، فالفنان يعرف تماما أن جذور ثقافته عربية إسلامية وأنها الأساس في إعلان التفرد للشعب الإسباني عن غيره من الشعوب الأوروبية الأخرى».

ب- أعمال ريكاردو بوفيل في برشلونة: لا تخرج أعمال المعماري الإسباني المعاصر ريكاردو بوفيل - مؤسسة مجموعة «تالر» - عن خط أنطونيو جاودي، حيث أظهرت منذ بداية أعمالها وعيا مماثلا بالماضي وأهميته، خاصة في مجموعة من الأعمال المعمارية في مدينة برشلونة.

ومن أمثلة هذه الأعمال عمارة «والدن» (١٩٧٠-١٩٧٥م) التي تقع في إحدى ضواحي برشلونة الغربية، والتي صممت على خمسة أفنية داخلية، والعمارة من الخارج تظهر ككتلة ضخمة مفرغة في بعض أجزائها نتيجة اتصال الأفنية الداخلية بالفراغ الخارجي، وهي في شكلها العام تحتوى على العديد من التفاعلات بين روح المعمار الإسلامي والأندلسي وعمارة إقليم قطالونيا الإسباني.

ونجد تأثير روح التكوينات الخارجية للقصبات المغربية والبيوت البرجية في اليمن على إحدى المجموعات السكنية في «مانزنيرا» (١٩٦٩-١٩٧٥م)، كما يتضح هذا التأثير في تبني حل المسقط الأفقي على أفنية داخلية وبعض التفاصيل الأخرى كالنوافذ ذات الأطر البارزة، التي تذكرنا باستلهام تجريدي مبسط للمشربيات الإسلامية، كما يظهر هذا التأثير في الجوانب المدرجة لسلالم المبنى ونهايات دروة المباني التي تشابه الشرفات الإسلامية.



فناء منزل قديم بمدريد متأثرا بعمارة المساكن الإسلامية الأندلسية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ج- أعمال ديفيد ولوسيا هوارد في كاليفورنيا: «إن العالم العربي مصدر غني للإلهام في أعمالنا التصميمية والمعمارية، وهذا ما يبدو في مشروعاتي»، هذا رأي المعماري الأمريكي ديفيد هوارد الذي يعمل من خلال مكتبه المعماري بمشاركة لوسيا هوارد في كاليفورنيا.

ويظهر تأثرهما بالمعمار الإسلامي من خلال إعادة تصميم بيت في بيركلي، وذلك في تصميم القبة التي تعلو الشرفة بالدور الأول وأحد الأبراج التي تشبه المآذن الإسلامية، ويمتد هذا التأثير إلى التصميم الداخلي للمنزل حيث العقود المدببة وبعض الحوائط والأرضيات المكسوة بالفسيفساء والأعمدة النحاسية اللولبية، إلى جانب بعض الأثاث والسجاجيد الشرقية.

كما يظهر تأثير العمارة الإسلامية في تصميمهما لواجهات بعض المحال التجارية بشارع الجامعة بكاليفورنيا، حيث استخدما العقود المستوحاة من العقود الإسلامية المثلثة، وبعض الفتحات الضيقة المقتبسة من المزاغل الإسلامية، إلى جانب تكسية بعض أجزاء الواجهة بالفسيفساء والخشب البغدادلي.

نماذج معمارية من الدول العربية

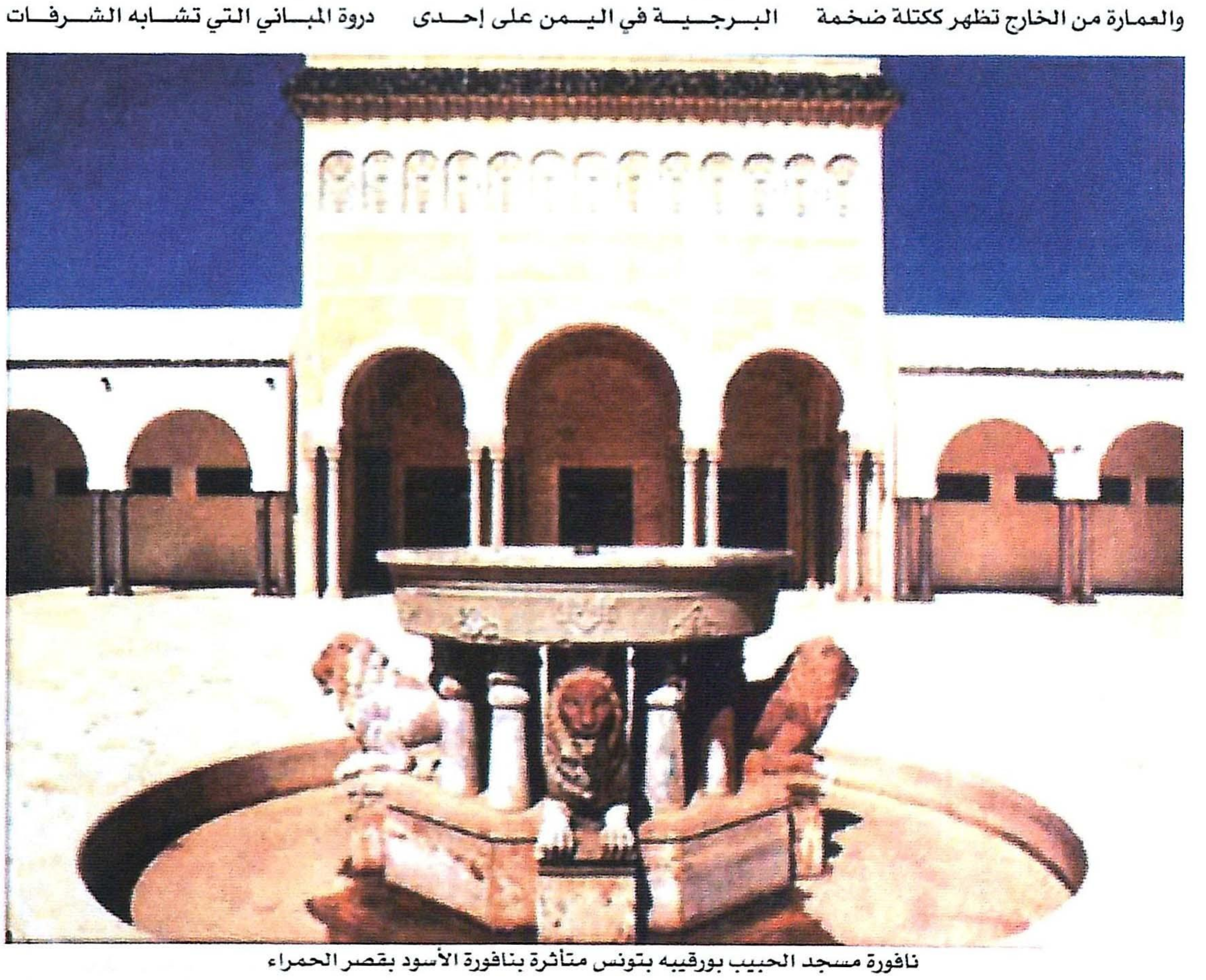
أ- نماذج معمارية من المغرب: يعد مسجد الحسن الثاني من أهم النماذج المعمارية المعاصرة في مدينة الرباط المغربية التي يظهر فيها استخدام مفردات وزخارف الطراز الأندلسي المغربي، حيث يجسد هذا المعلم المعماري من حيث حجمه وفخامة زخرفة الزليج وأعمال النقش على الخشب والجص وتصميم المئذنة المستوحى من الخيرالدا ما يمكن أن يطلق عليه الفن العربي الأندلسي خلال النصف الثاني من القرن العشرين.

ب- نماذج معمارية من تونس: يعد المعماري التونسي طارق بن ميلاد من المعماريين العرب الذين يستوحون أفكار تصميماتهم من الطراز المغربي الأندلسي، ويظهر ذلك في العديد من تفاصيل واجهات أو في تخطيط المسقط الأفقي لمبانيه.

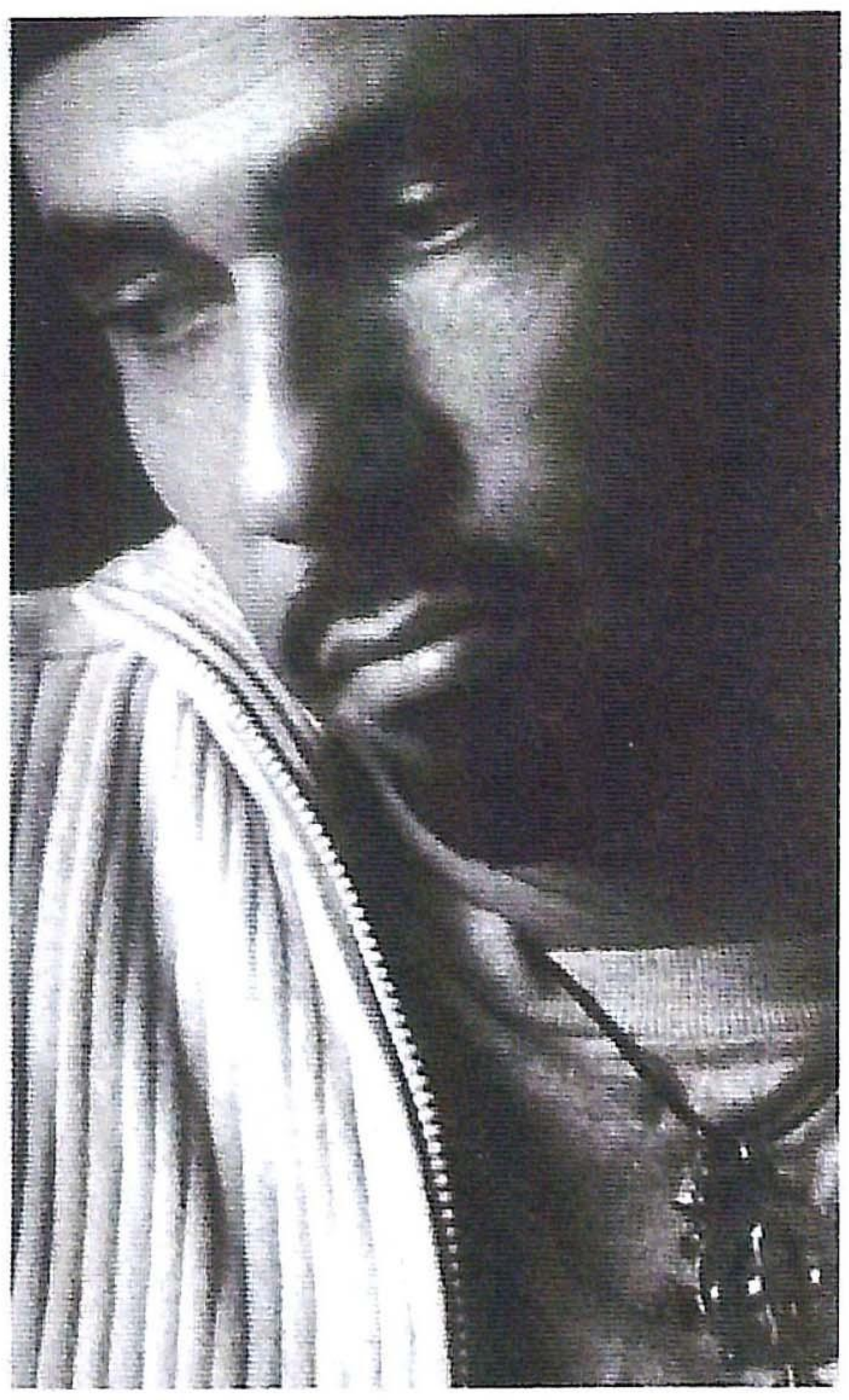
ففي أحد المنازل التي صممها في «سكرة» بتونس، نلاحظ تصميم الحديقة المغربية الملحقة بالمنزل ووجود بركة مائية في المنتصف، ويحفها من جانبيها مسطحان مخصصان لزراعة النباتات والأشجار كما في صحن الريحان بقصر الحمراء، وربط الداخل بالخارج عن طريق استخدام القناة المائية، وهو الأسلوب الذي استخدم أيضا في صحن الأسود بقصر الحمراء بغرناطة، وفي قصر الأمير في «طبرقة» تعكس الواجهات الاقتباس الكبير من الطراز المغربي الأندلسي، الذي ينعكس على العقود على هيئة حدوة الفرس واستخدام القراميد والمشربيات.

ج- نماذج معمارية من مصر: يعد المعماري المصري أشرف أبو سيف من المعماريين المتأثرين بالطراز الأندلسي ومباني البحر الأبيض المتوسط في تصميماتهم، ويتضح ذلك في العديد من المساكن الخاصة والعمارات السكنية التي صممها، حيث استخدم المظلات البارزة المكسوة بالقراميد وبلاطات القيشاني ذات الرسومات الهندسية والنباتية كتقليد لفن الزليج، مع استخدام الحديد المشغول في الكوبستات والأسوار.

إن المبادئ التصميمية والقيم الجمالية في العمارة الأندلسية بصفة خاصة والعمارة الإسلامية بصفة عامة، كانت مصدرا لإلهام الفنانين والمصممين في العصور الوسطى في العديد من مناطق أوروبا، خاصة إسبانيا وفرنسا وصقلية، كما أن النماذج المعاصرة المتعددة التي عُرضت لتؤكد استمرارية تأثير التراث الإسلامي والأندلسي في بعض مصممي المباني في أوروبا وأمريكا والعديد من البلاد العربية، وإن كانت هذه النماذج ليست منتشرة بالقدر الذي يتناسب مع عطاء الحضارة الإسلامية، وهو ما يدعو المتخصصين إلى بذل المزيد من الجهد من أجل دراسة القيم الفنية والجمالية للتراث المعماري الإسلامي، من أجل النهوض بالعمارة العربية المعاصرة، مع الاستفادة أيضا من معطيات الحضارة الغربية التي لا تتعارض مع التقاليد العربية والإسلامية ◆



نافورة مسجد الحبيب بورقيبه بتونس متأثرة بنافورة الأسود بقصر الحمراء



«أتمنى العودة ولكن ظروفي لا تسمح الآن، وبالأحرى لم أحاول العودة». هذه عبارة أطلقها الفائز بجائزة البوليتزر في السنة الماضية، نيلو كروتز، ومن ثم أضاف أنه يود لو يعود ويتفرج بنفسه على الحياة في بلده كوبا بعد نحو ربع قرن من الغربة، لكنه لا يستطيع أن يترك أخواته في الولايات المتحدة.

نيلو كروتز ابن الثالثة والاربعين ليس كغيره من المهاجرين. فهو لا يبدو جزعا بسبب هذا الحنين، كمن يتوسلون أن تدفن جثثهم في بلادهم بعد الموت. غير أن المنفى ليس كما الوطن، والناس في المنفى يصدق عليهم قول الشاعر الكوبي أوكتافيو أرمان: «يحملون معهم أمكنتهم، ولغتهم وعاداتهم وتقاليدهم الوطنية، المنفيون يعيشون بين شاطئين، وهم مسكونون بموطنهم وذكرياتهم، ولو كانوا في الخارج.»

نيلو كروتز حائز البوليتزر

الغربة بوابة للحلم

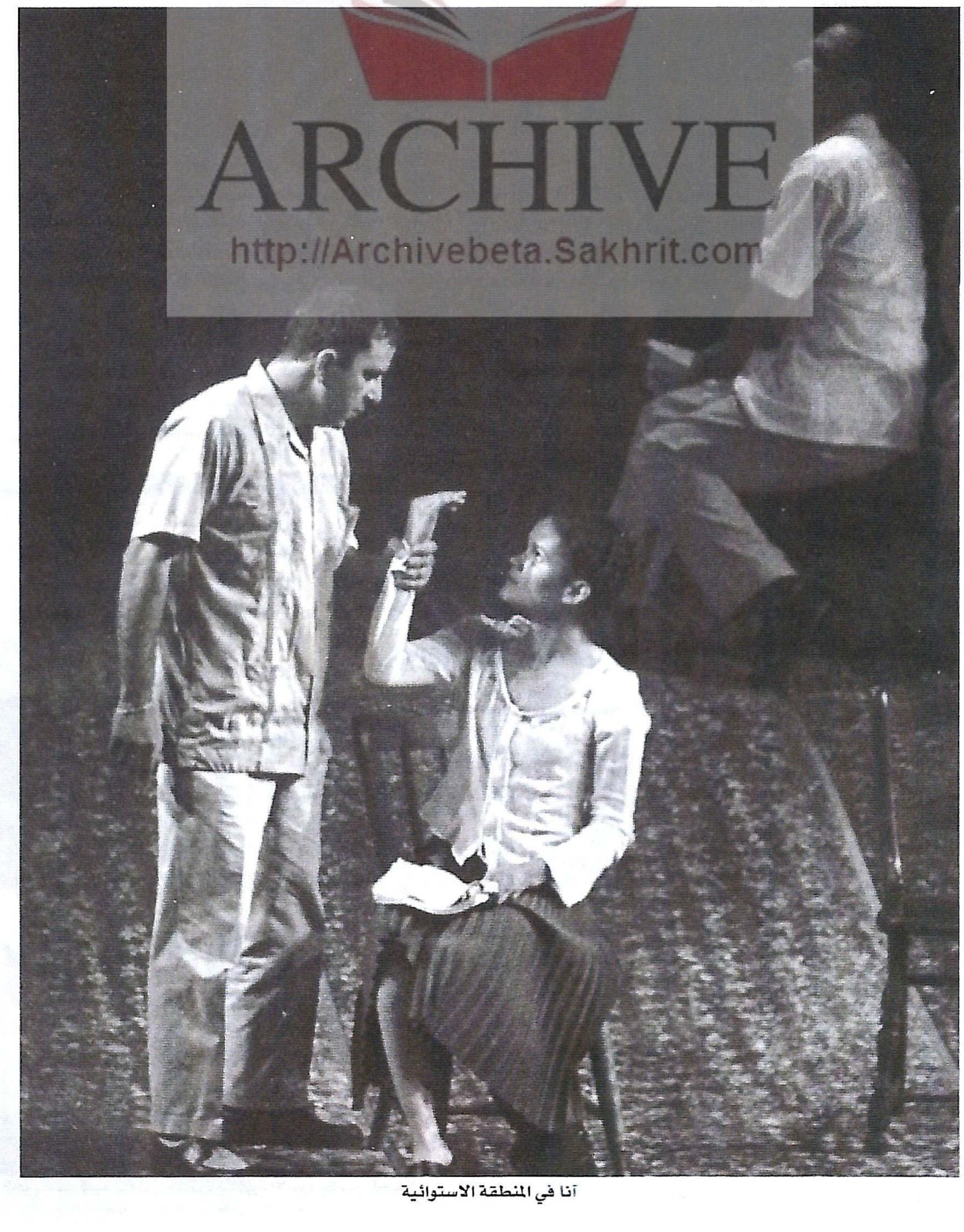
ترجمة وإعداد: شاهر عبيد - الكويت

ونيلو كروتز أحد المؤلفين الكبار للمسرح، وهو لا يني يتحف المسرح بنص مسرحي تلو الآخر، غالبا عن الحياة في بلده الأم، كوبا، وكأن ذلك نافذة لروحه المغتربة. ومسرحه شكل من أشكال الهروب، انزياح وتشظ ثقافي. وفي مسرحياته: «راقصة على ركبتيها» و«الحديقة في منزلنا» و«شقيقتان وبيانو» و«هورتنسيا ومتحف الأحلام» وأخيرا المسرحية الحائزة البوليتزر: «آنا في المنطقة الاستوائية»، يواصل تعلقه بثقافته الوطنية وتناقضات هويته. وإبداعاته الفنية تعبيرٌ عن حكايات الكوبيين ونضالاتهم وحياتهم المسرحية.

وهو يكتب عن كوبا كما يكتب الحالم، تعابيره مفعمة بالتصويرات الداخلية والعاطفة الغنائية، فيما تنطبع أعماله المسرحية - حتى الواقعي منها - بالسحرية والصوفية. وككتابات فيديركو غارسيا لوركا وغبرييل ماركيز، مليئة بالرموز والتصوير والإشارات الأدبية وعالم الطبيعة - برائحة الجوافة ونسيم الخليج الرطب وعبق أزهار الياسمين. ومن خلال ذلك يستحضر للمتلقي ذكريات الارتحال ومنظر الطبيعة الفخمة. وعبر شاعريته يوثق لحياة المهاجرين من أمريكا اللاتينية داخل الولايات المتحدة، لكن في العمق من ذلك كله يظل يحافظ على قوة ووجود الروح الكوبية في ما يصوره. وفي هذا يقول: «المسألة ليست في ما ألتزم به، بل في أين يقف قلبي. لا بديل عندي عن الاهتمام بغنى ثقافتي»، ويضيف: إن المرء ثمرته بيئته كأهم المؤثرات فيه، وهذا ما يجب التعبير عنه في الأعمال الأدبية. وهذا ما أهتم به عندما أرسم الشخصيات لمسرحي. الناس ألوان مختلفة، وهم كائنات غريبة، هذه الغرابة هي التي تميز مسرحيته «آنا في المنطقة الاستوائية» التي رشحتها للبوليتزر عام ٢٠٠٣.

هذه المسرحية، التي تدور حول حياة فتاة تدعى آنا، تصوير لقوة الفن والأدب روحيا. وهي تعكس جانبا تاريخيا من موت صناعة السيجار الكوبي الشهير. أحداث القصة تدور في العام ١٩٢٩ في منطقة تمبا حاليا، وهي قصة حياة عمال إسبان في أحد مشاغل التبغ الكبيرة بمدينة يبور، المدينة التي كانت ذات يوم «عاصمة صناعة السيجار في العالم» بطريقة يدوية، وذلك حتى جاءت المصانع في الثلاثينيات بديلا عن العمل اليدوي. في تلك الأوقات حدث كساد كبير كما تزايد بحدة عدد المدخنين.

ومن جهة ثانية، تعيد قصة آنا إلى الأذهان تقليد القراءة والقراء آنذاك. ففي تلك الأيام كان العمال، وأكثريتهم من الأميين، يدفعون من أجورهم ٢٥ سنتا في كل أسبوع تُصرف على خدمة «القراء»، وهم رجال كانوا يجلسون على منصة ويقرأون على العمال، بصوت عال، الروايات والصحف، في حين يحتفظ عمال لف السجائر بحق اختيار النصوص المقروءة لهم. وكان القراء صوت العمال الكوبيين. وقد اتجهت هذه القراءات بعد عام ١٩٠٠ إلى الفكر الاشتراكي، وأفكار الفوضويين والروايات المحلية والشعبية.



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

آنا في المنطقة الاستوائية

وقد تأثرت آنا باللهجة الشاعرية العاطفية، وبالغت بالأثر الذي تركه فيها أحد القراء الجدد الكوبيين ويدعى خوان جوليان. ويقول كروتز: كان «خوسيه مارتي (الشاعر والبطل القومي الكوبي الذي كان يلقب بجورج واشنطن كوبا) أحد هؤلاء القراء في تمبا، ويعيش في نيويورك. وقد نظم مجموعة كاملة من العاملين بلف السجائر هناك، الذين عادوا إلى كوبا للمشاركة في حرب الاستقلال. وكنت سأكتب المزيد عن ذلك لولا خوفي من أن تتحول المسرحية إلى عمل تاريخي». على أي حال قرر العامل الجديد (جوليان) أن يقرأ رواية ليو تولستوي «آنا كارنينا»، وكان لذلك أثر في نفوس العمال، وأسهم في تغيير حياتهم، حسبما اكتشف كروتز من خلال مراجعته لملف «مدينة يبور» وهو يحضر للمسرحية.

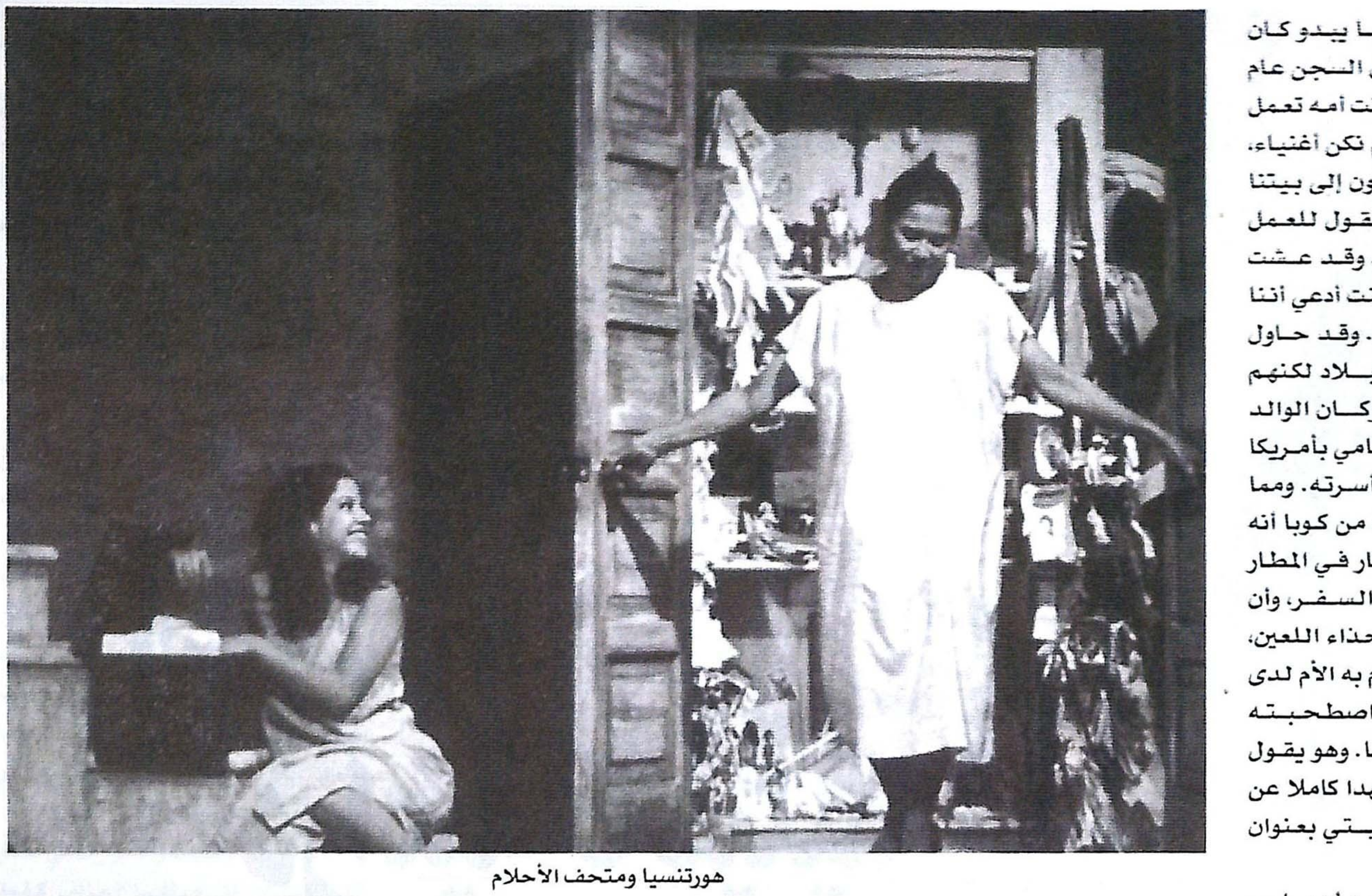
ويعترف كروتز بأنه أعجب بالرواية وأخذ عنها، بل أراد أن يقرأها الناس قراءة سياسية. يقول: «كانت هناك كتب تأثرت بها وغيرتني - كرواية ماركيز في «مائة عام من العزلة»، ومؤلفات جورج بورخيس. وحين كنت أكتب هذه المسرحية راقت لي فكرة عمال السجائر الأميين وهم يستظهرون رواية دون كيشوت وأعمال شكسبير. ومسرحيتي تدور حول فكرة الحاجة إلى الثقافة، الحاجة إلى الأدب. الفن يجب أن يلعب دورا خطيرا». والى جانب تأثير آنا كارنينا في إبداع كروتز، فقد دفعه البعد الرومانسي الذي أحس به من خلال

أنواع التبغ إلى تدبيج اسم جديد منه في إحدى اللحظات من المسرحية: «كنت معجبا بتلك العلب الفخمة وجمالياتها، فهي رومانسية جدا ومتطورة. وهناك العديد من أنواع السجائر مأخوذ عن قصص الحب الرائعة، مثل «روميو وجولييت» وغيرها. وفي هافانا يمكنك شراء هذه العلب، لكن ليس فيها ما يحمل اسم أنا كارنينا، بقدر ما أعرف، كما أن حكاية أنا كارنينا في قلب أحداث المسرحية، ولا أرى شخصية واحدة رئيسية في هذا النص. وإذا كان لا بد لنا من البحث عن شخصية رئيسية فهي رواية تولستوي ذاتها».

لقد أصبح كروتز أول كاتب من أميركا اللاتينية يفوز بهذه الجائزة. وهو يرى أن النقاد الذين رشحوا مسرحيته لجائزة البوليتزر، إنما فعلوا ذلك لأنهم اهتموا بالنص بالدرجة الأولى. وكما أعلن شخصيا وهو يبتسم: «الصحيح أن أعضاء لجنة الحكام لم يشاهدوا المسرحية، وقد حكموا على النص وليس على المسرحية، إذ إنهم قرأوها واستمعوا إلى الكلمات». وهذه المسرحية تدور فكرتها، في نظر أوكتافيو آرمان، حول ما يلي: «إن الناس في المنفى وثائق حية، لغتهم ذاتها وثيقة. ومن هنا يأتي الهوس الذي يراود البعض فيعتقدون أنهم أفذاذ رائعون، مع السعي لتثبيت الصورة، وتثبيت اللحظة».

ولد نيلو كروتز في ناتانزا بكوبا لأسرة ليست ثرية، يعيلها أب يعمل في بيع الأحذية، لكنه فيما يبدو كان مهتما بالسياسة، وأدخل السجن عام ١٩٦٢ لهذه الأسباب. وكانت أمه تعمل خياطة. يقول كروتز: «لم نكن أغنياء، وكان رجال الميليشيا يأتون إلى بيتنا ويأخذون والدي إلى الحقول للعمل في مزارع قصب السكر. وقد عشت حياة مزدوجة حين كنت أدعي أننا نعيش في بيت شيوعي. وقد حاول والدي الهرب خارج البلاد لكنهم أمسكوا به وأعادوه». وكان الوالد يخطط للهجرة إلى ميامي بأمريكا والاستقرار فيها مع أسرته. ومما يتذكره عن أيام خروجه من كوبا أنه تعين عليهم الانتظار في المطار لساعات لتسلم وثائق السفر، وأن رجليه تورمتا بسبب الحذاء اللعين، وكان أول عمل تقوم به الأم لدى وصولهم إلى أمريكا أن اصطحبته واشترت له حذاء مريحا. وهو يقول «لذلك تجد أن هناك مشهدا كاملا عن الأحذية في مسرحيتي بعنوان شقيقتان وبيانو».

وفي ميامي كان عليه أن يمارس الكذب مرة ثانية حين تعين عليه الادعاء بأن أسرته من الطائفة المعمدانية، لا كاثوليكية، لأن أحدهم أقنع أبويه أن ذلك سيعود عليهم بمنافع أكثر. وكان عليه هناك مواجهة واقع بشع أيضا: «لم أكن أعمل، كانت هناك اضطرابات عرقية في ميامي، فخاف والدي عليّ ولم يسمحا لي بالخروج لألهو مع أصدقائي في الشارع، وزاد الطين بلة ضرورة تعلم اللغة الجديدة».


هورتنسيا ومتحف الأحلام

في عام ١٩٩٤ كتب كروتز مسرحية «الحديقة في منزلنا» كمحاولة للتوافق مع واقع هجرة الأسرة. بدأت هذه المسرحية كمسرحية من فصل واحد، قدمت على مسرح ماك-كارتر، عن امرأة ربما تشبه أمه، وهي تشتري بطريقة لا شرعية خنزيرا من السوق السوداء وتعيش في أسرة من خمسة أفراد. وتستغرق فترة الحدث المسرحي شهرا كاملا في عام ١٩٧٠، سنة هجرة أسرته من كوبا، في تلك السنة تضاعف العمل في مزارع قصب السكر حتى بلغ الحصاد ١٠ ملايين طن من السكر. تستقبل الأسرة ضيفا روسيا كان لاجئا سياسيا في البرازيل. وتدور في هذا الجو مناقشات حامية حول قضايا الحرب الباردة والقيم الاجتماعية، وحين كتب كروتز هذه المسرحية كان غير مدرك لمعنى الثورة بعد، يقول: «ما كنت أفهم بعد لماذا نحن مهاجرون، ولا ذلك المعنى القوي للسياسة في حياتنا، وقد ساعدتني المسرحية على فهم افتقادي البراءة في الحياة».

شقيقتان وبيانو

المسرح يبقى معلما. ومسرح كروتز متعدد الطبقات في اهتمامه باختبار كيف أن التغيرات المفاجئة في المسرح السياسي تؤثر في حياة الناس. ومع ذلك فمسرحياته بعيدة كل البعد عن التعصب القومي الأعمى والعقائد، والبؤس الذي رافق مرحلة ما بعد الاستعمار. وحتى في مسرحيته «شقيقتان وبيانو» (١٩٩١)، أكثر مسرحياته اهتماما بالسياسة، يمتنع كروتز عن التعرض لمثل هذه القضايا، وخاصة التعرض بالحديث عن الدكتاتوريات والطغاة. هذه المسرحية كتبها في زمن البيروسترويكا في الاتحاد السوفييتي سابقا. وتدور حول كاتبة وعازفة موسيقى تحت الإقامة الجبرية في كوبا، وهما تتحرقان شوقا إلى الحرية في الخارج، ولذلك فهي تشكل إدانة للدكتاتورية والفساد والخوف والبؤس من دون تسمية أي من المعنيين، إذ قد تنطبق هذه الأجواء على حقبة حكم الدكتاتور فلجنتسيو باتيستا أيضا.

ويقول كروتز: إن «الجانب السياسي في المسرحية بسيط، ولكنه يتمحور أساسا حول المرأة، حيث النسوة يستطعن خلق ظروف رائعة داخل منازلهن حتى أثناء الإقامة الجبرية، على الرغم من الأوضاع الصعبة...». ويبدو كروتز مؤمنا بعدم جدوى الانتماء إلى حزب سياسي، لأن ذلك لا يجلب سوى الضياع. وهو يؤكد: «ما يهمني هو الفرد الإنسان».

وفي مسيرته ككاتب، كان هناك عدد من الذين تأثر بهم. فقد اكتشف إميلي ديكنسن وهو لا يزال في المرحلة الابتدائية، وفيما بعد أصبح عضوا في مجموعة «ماريا تيريزا روجاس بريميتيو»، وقدمت له بولا فوجل منحة دراسية في برنامجها لتخريج المؤلفين المسرحيين بجامعة براون، لكنه مع ذلك لم يتخرج. لكن في مقدمة الجميع كان تأثير ماريا إيرين فورنيس M.I. Fornes مميزا عنده في مجال الفن. ومما لا شك فيه أن الغنائيات السياسية لفورنيس (وهي أيضا أمريكية من أصل كوبي) قد صقلت شخصية كروتز الكاتب. وكان التقاها في ميامي عام ١٩٨٨، وكان يحاول العمل في التمثيل والإخراج. وقد أعجبت بما كتبه، فدعته إلى الانضمام إلى ورشة INTAR التي يقيمها المؤلفون الإسبان بنيويورك (لم تعد موجودة الآن) فالتحق بهم. وقد أعلن: «كل حياتي تبدلت، تغير بعد ذلك نيلو كروتز في داخلي». إن ما شاهده هناك وتعلمه في مجال طريقة الكتابة المسرحية كان شيئا مثيرا له. وهو يعترف بأهمية ذلك إذ يلاحظ بدعابة خفيفة: «أنا قادم من مدرسة إيرين فورنيس. أنت لا تكتب مسرحية حول فكرة، بل عن أشخاص. وأعتقد أنها الطريقة الوحيدة للكتابة. الزخم الذي أبدا به دائما هو الشخصيات، وبعد ذلك أفكر في الواقع السياسي المحيط بهذه الشخصيات بالسؤال: كيف يمكن للروح الإنسانية أن تتسامى فوق ذلك كله؟».

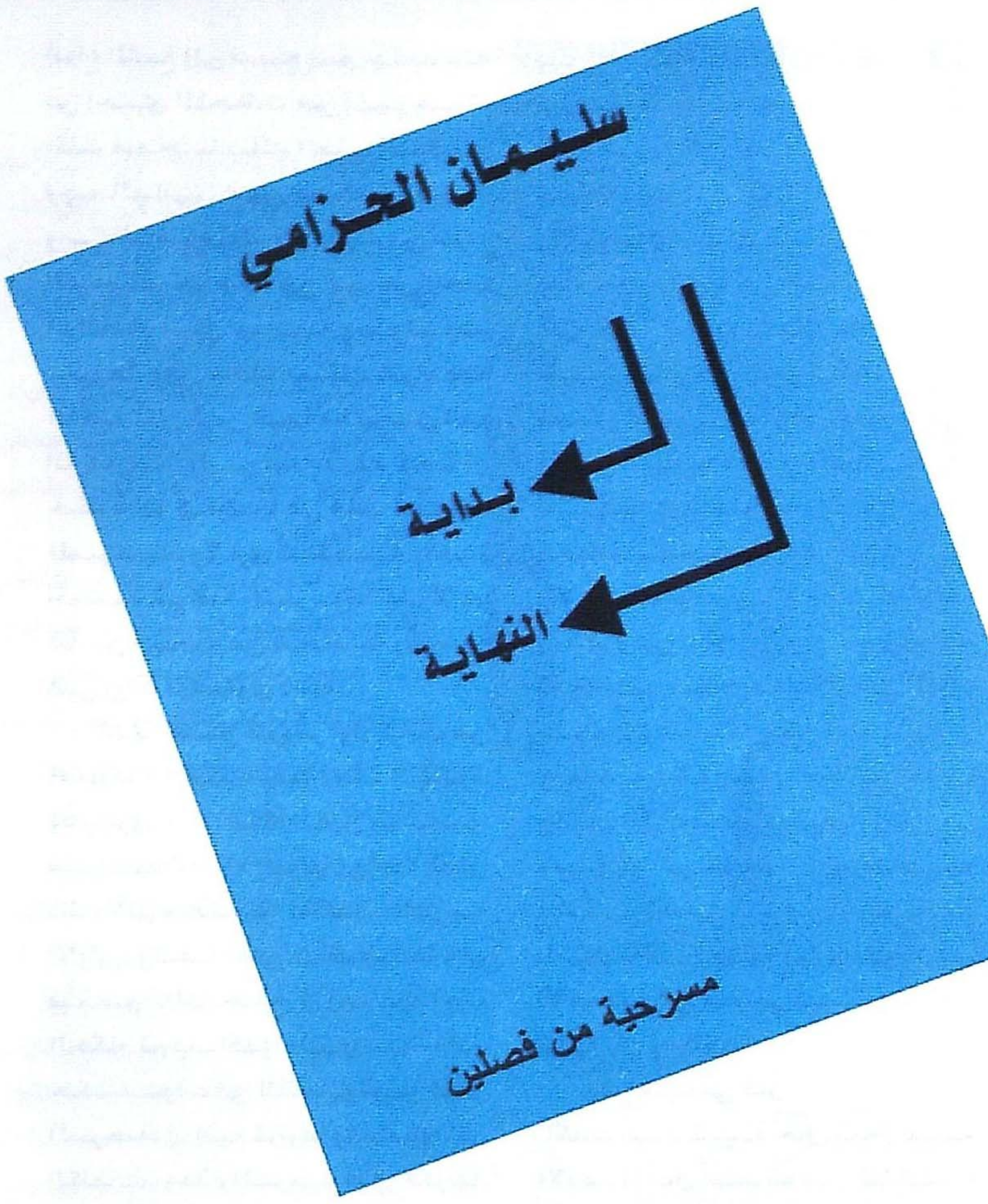
وفي كل ذلك يبقى كروتز في حقيقته كوبيا محضا، كما تشير ماري فورنيس نفسها: «نيلو كوبي تماما في طريقة تفكيره وردود أفعاله. من الصعب أن نفصله عن كوبا. ومعه تشعر كأنك مدعو إلى عالم ليس هو العالم الذي تراه كل يوم. في مسرحه ثمة باب مفتوح أمامك، ولا بد لك من إلقاء نظرة إلى الداخل».

ذلك ما يحدث له ولأمثاله حتى بعيدا عن الوطن حيث يعانون ظروفا صعبة، لينمو فيهم ذلك التناقض الحتمي: التمسك بالجذور والهوية والتماسك والانسجام مع المعطيات الثقافية الجديدة المفروضة. وهذه المفارقة تفسر - إلى حد ما - سبب اقتران بعض شخصياته مع أبطال في مسرحيات لوركا، على غرار شخصية أنا المستمدة من تولستوي. يقول كروتز: «لقد كان لوركا مثار جدل في إسبانيا، ولأنه دان الطبقة الأرستقراطية اعتبر شيوعيا. وبسبب أعمالي المسرحية اعتبروني كوبيا يمينيا مع أن بعض الكوبيين في ميامي يرون في أعمالي أكثر من جانب وحيد. الناس في حاجة إلى تصنيف الفنانين في فئات. لوركا لم يشأ أن يخضع للتصنيف. لم يكن مساوما، وقد قال «لا.. أنا أكثر من ذلك كله، أنا شاعر».

ومثل لوركا وفورنيس، يرفض كروتز الشاعر تصنيفه سياسيا بالحكم على مسرحياته. فقراءة أعمال هذا الكاتب الكوبي الأصل على أساس انتمائها إلى السياسة فقط تعني إساءة فهمها تماما، واستبعاد الصورة السحرية التي رسمها لبلاده في ما كتبه من نصوص مسرحية ذات لغة رفيعة وطريقة بسيطة ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ألف سليمان الحزامي نص «بداية النهاية» في عام ١٩٧٣، في مرحلة أثيرت فيها قضايا كثيرة تتعلق بالمسرح في العالم العربي، وبالموضوعات التي يجب أن يتناولها هذا المسرح ذات الخلفية الفكرية والسياسية، لا سيما بعد الهزيمة التي مني بها العرب عام ١٩٦٧، التي شكلت منعطفا مهما في تاريخهم، ودافعا أساسيا لدى رجال الفكر والباحثين والفنانين العرب إلى إعادة قراءة التاريخ قراءة نقدية متأنية، قراءة تستل المعاني من بين خباياه وطياته، لعلها تنهض بنا نهضة تتحدد بها هويتنا وخصوصيتنا.



في «بداية النهاية» لسليمان الحزامي

استبصار الآتي برؤية درامية تأصيلية

د. وطفاء حمادي هاشم - الكويت

نزع بعض المسرحيين نحو هذا الاتجاه من منطلق تأكيد خصوصية المسرح العربي التي تتغذى بروح القومية العربية، فطرحت بالتالي وباطراد مقولتا الأصالة والمعاصرة/ الأصالة والأصيل، وقضية تأكيد خصوصية الهوية في المسرح العربي التي اعتقد أغلب المسرحيين أن تأكيدها يتحقق بالعودة إلى التراث بمكوناته المتعددة: كالتاريخ (سواء كان حدثا، أم شخصية)، والأدب، والعادات والتقاليد، إلى ما هنالك من عناصر شكلت بنيته واستلهامه وتوظيفه برؤية حداثية معاصرة.

واعتبره كل واحد من هؤلاء المسرحيين بمنزلة المنهل الذي يشكل مرجعا حيا لهم ينهلون منه تيمات نصوصهم الدرامية، حيث يقومون في أغلب المواقف الدرامية بعملية إسقاطية لأحداث سبق أن حدثت، أو لشخصية تاريخية كانت ذات شأن سياسي أو اجتماعي أو ثقافي، ويجسدونه ا في نصوصهم للتعبير عن رؤية فكرية تسعى للكشف عن قضايا معاصرة تشكل هاجسا من هواجسهم الإبداعية. فما كان من بعض المسرحيين إلا أن قاموا بقدر كبير من البحث والتقصي لإيجاد شكل مسرحي ذي خصوصية عربية، فغاصوا على كنوز هذا التراث، وحفروا عميقا في خباياه، وتعرفوا إلى مشاربه ومكوناته، بهدف استخدامه في أغلب الأحيان كذريعة للتعبير عن رؤاهم الفكرية.

كما اعتبروه مرجعا ضروريا لوضع أسس لشكل مسرحي يعكس ثقافتنا، ويحمل مفاهيمنا الجمالية. فبدأوا بالبحث من خلال تجارب مسرحية متنوعة، منتهجين بذلك عدة مسالك، منها: محاولة التخلي عن الشكل الغربي، واستبداله بشكل مستلهم من التراث العربي الأدبي أو الاحتفالي أو الطقوسي: كشكل الحكواتي لفرقة الحكواتي اللبنانية، والسامر الذي جاء به يوسف إدريس، واحتفالية عبدالكريم برشيد وعبدالرحمن بن زيدان من المغرب، وغيرها من أشكال استعان بها المسرحيون العرب، كاستخدام شخصية تاريخية كـ «صلاح الدين الأيوبي» أو «الحسين ثائرا» لعبدالرحمن الشرقاوي في مصر.

المؤرخ: ذريعة لتجسيد الرؤية الفكرية

لا تنأى تجربة سليمان الحزامي المسرحية عن هذا المسار، فتسلك دروب استلهام التراث محملة بهموم القضايا العربية. والحزامي لم يكن في معزل عن الظروف العامة التي أحاطت بالوطن العربي في تلك المرحلة، حتى ما كان متصلا بها ببوادر القومية العربية التي بدأت في الظهور عن طريق الأحزاب اليسارية.

ولممارسة إبداعه الجمالي والفني المسرحي، اختار أن يعود إلى التراث التاريخي في نص «يوم الطين» ليستلهم منه تيمة نصه، وها هو في نص «بداية النهاية» يعود إليه ليستلهم منه شخصية تراثية هي شخصية المؤرخ المصري الجبرتي. لقد استله من صفحات التاريخ، حيث كان يسجل ملاحظاته اليومية عن الحملة الفرنسية على مصر، وكانت بمنزلة مادة خام أتى بعده الدارسون والمحللون واستخرجوا منها الكثير من الدرر والنفائس الفكرية.

جعل الحزامي هذه الشخصية التراثية ذريعة براغماتية، من خلالها يجري استطلاع أحوال الناس وأحوال الحكام في زمننا الحاضر. ووظف هذا الاستلهام لتجسيد رؤية فكرية يمكن تصنيفها بالاستبصارية introspective، استشفت حدثا تاريخيا عربيا مهما قبل حدوثه، وهو احتلال بلد عربي لبلد آخر، لا بل ابتلاع هذا البلد حسب ما ورد في الحوار التالي:

الجبرتي: كنت تريد «تاتا»

الحاكم: نعم «تاتا» إنها ولاية من «ساسا»

الجبرتي: بالقوة

الحاكم: بل بالوحدة

الجبرتي: الوحدة لا تكون في منتصف الليل... إنها تتم في وضح النهار. (النص، ص ٣٧).

الجبرتي: (منفردا) كيف يحدث هذا؟... من ولاية ملاصقة لولاية... غريب عالم اليوم (النص، ص ٤١).

بنية النص وتقسيماته

كتب الحزامي نصه الدرامي من منظور أيديولوجي، وأراد أن يضمنه رؤيته السياسية الفكرية التي تتحدث - كما أفصح في مقدمة نصه - عن الحكم الفردي أو الحاكم الدكتاتوري، وتنطلق هذه الرؤية من الواقع العربي السياسي، وقد ساق ذلك من خلال نسق المقارنة بين دور مؤرخين لزمنين مختلفين: الزمن الماضي والزمن المعاصر.

يتألف هذا النص من فصلين: الأول يتكون من مشهدين، والثاني من ثلاثة مشاهد. وفي هذه المشاهد ساق الحزامي أحداث نصه الدرامي لتجسيد رؤيته، ولاحتضان أفكار ثانوية محركة لفكرة النص، تتضافر بانسياب وتتجدل متضامنة ومتوازنة لإخراج هذه الرؤية التي تتبلور فيها سلطة الدكتاتور واستبداده، وأهم ما تتداوله هذه الأفكار: العلاقة مع الإعلام والإعلامي الانتهازي في هذا الزمن، ودور المؤرخ المعاصر، سلطة المخابرات والاغتيالات السياسية، من يصنع التاريخ، مفهوم الحضارة، سقوط الحاكم، ويكشف أيضا عن الفساد الذي يسود هذا البلد الذي يحكمه الدكتاتور، ويدفع بالأولاد إلى العمل لكي يعيلوا أهلهم، غافلين عن ضرورة التعلم وغيرها من الأمور التي تشي بتدهور الحالة السياسية والاجتماعية وفسادها. إلى جانب ذلك، برع المؤلف في إيجاد الأسلوب المختزل والجزل للتعبير عن واقع المرأة، وقد أشار إليه عبر الجبرتي، شخصية نصه الأساسية بلغة إشارية تفتح الحدود وتخترق السياجات أمام إمكان التخييل، وليس لغة أحادية الدلالة تقدر ضرورتها من داخل ثقافة العصر، وسيرورة الاجتماع الإنساني فيه، وهي تحمل في طياتها دلالة مهمة على تحول وضع المرأة من زمن إلى زمن، وإن بصورة مجتزأة كما عبر عنها الجبرتي:

«... أين تلك الصور الجميلة والنساء اللابسات اليشمك؟»

(يدير جهاز التلفزيون بالريموت كونترول)

الجبرتي: هذا صحيح... انظر... إنها امرأة ترقص شبه عارية. أين ساسا يا أخي؟ (النص، ص ١٨).

ولكنه تحول سلبي - حسب الجبرتي - يركز فيه على الشكل الذي ظهرت فيه المرأة في الزمنين الماضي والمعاصر من خلال ثنائية واضحة بين الاحتشام، والتعري، سيربط الجبرتي/ المؤلف هذا الشكل بالقيم الأخلاقية، فيشير إلى تغيرها نحو الأسوأ، وهو بذلك ينحاز إلى الماضي المحتشم. ولكن هذه المقارنة بين واقع المرأة في الماضي، وواقعها في الزمن المعاصر تظل ناقصة، لأن المؤلف لم يذكر في النص أي إشارة تتجاوز الشكل، وتدل على التطور الذي يشهده واقع المرأة في الزمن المعاصر.

بالإضافة إلى هذه العناصر يلمح الحزامي إلى مفهوم الحضارة، فيحدده الحاكم بالصورة التالية: «الحاكم: (يجلس) نحن نعيش عصر الحضارة الحديثة. انظر... كل شيء ميسر، الحياة رغيدة، والناس يعيشون في أمان (النص، ص ٣٠).

وفيما يلي يظهر الحزامي انتهازية هذا الحاكم كعملية إسقاطية تعبر عن صفات الحكام جميعا. وينجلي ذلك في خطاب الحاكم أمام شعبه: الحاكم: ... إننا لا ننسى القضية، ولن ننسى ما هو لنا، سنعمل على استرجاع ما ضاع من الأرض والمال (تصفيق)، (النص، ص ١٩٠).

هذه القضية التي تحولت إلى مدخل يتكئ عليه الحكام في بداية توليهم الحكم، لكي يستميلوا بها الشعوب، ويكسبوا تأييدها برفع شعار الروح القومية العربية.

ولكن هذه القضية لا تلبث أن تتحول إلى رمز لمعنى آخر، يأخذ في التبلور بصورة أوضح عندما يخرج من إشاراته الدالة إلى معنى قريب، يبرز في كلام الجبرتي عندما يعلن الحاكم رغبته في احتلال البلد «تاتا».

الجبرتي: ما لك و«تاتا»؟

ثم يبلغ الفعل ذروته - في الفصل الثاني - عندما يحتل الحاكم البلد «تاتا» الجارة الهادئة الغنية، بين ليلة وضحاها، فتكتمل دكتاتورية هذا الحاكم وتسلطه على البلد الآمن، طمعا في ثروته:

المتسول: إن أهلها أغنياء يا سيدي ونحن فقراء.

الضابط: نعم هم أغنياء.

المتسول: وخاصة تلك الدولة الصغيرة المحاذية لنا (النص، ص ٢٢).

هذه الإشارات الدالة تخرج برمزيتها من إطار النص الدرامي لتسجل فيما بعد حدث احتلال جرى في التسعينيات من هذا القرن، عندما غزت إحدى الدول العربية/ جارتها/ دولة عربية أخرى.

لا يترك الحزامي موقفا إلا ويوظفه لإظهار دكتاتورية هذا الرجل: الحاكم واستحواذه على كل مجريات الأمور الإعلامية. الجبرتي: أريد أن أسمع الناس.

الحاكم: أنا لسان الناس... أنا الشعب (ص ٣٠).

الجبرتي: آه... فرج ذلك الصحافي الذي يقف خلفك هو من يعرفك وذلك المتسول الذي يلهث بحمدك.

الحاكم: إنه خير من يكتب عن «ساسا» وحاكم «ساسا» الذي هو أنا. أليس كذلك يا «فرج»؟

فرج: لي كبير الشرف في ذلك... فأنت حاكم ينشر العدل في هذا العالم.

الحاكم: أسمعت؟

الجبرتي: لو قال غير هذا لما وقف خلفك. (النص، ص٣١)

ثم بعد الاعتداء على بلد آخر واحتلاله، وبعد الاستحواذ على البنى الفكرية في بلده (الإعلامية... والاقتصادية) والسيطرة عليها، نجد أنه ليس من المستغرب أن يستخدم الحاكم سلطته الاستبدادية، ويتدخل في صناعة التاريخ وتدوينه. ولتجسيد هذه الفكرة دراميا، استخدم الحزامي، بفنية متقنة، أسلوب التقابل بين الجبرتي (المؤرخ الآتي من الماضي والشخصية الأخرى) المؤرخ المعاصر، الذي يسعى إلى تدوين التاريخ الحالي، ولكنه يعجز عن ذلك بسبب تدخل الحاكم في الأمر. ويلجأ الحزامي في هذا التقابل إلى أسلوب إيحائي يشير إلى التساؤل التالي عمن هم كتبة التاريخ؟:

الجبرتي: أنا كاتب التاريخ.

الحاكم: لا تاريخ قبلي ولا تاريخ بعدي... أنا التاريخ. إن أردت أن تكتب فاكتب أن حاكم «ساسا» هو التاريخ (النص، ص ٥٠).

غير أن الحاكم لا يكتفي بالسيطرة على كل مكونات الحياة، بل تطول يده المسيطرة على أرواح الناس، حتى يؤمن لنفسه الاستمرار. في هذا السياق، يتطور مسار الرؤية لدى الحزامي بجعله الحاكم لا يسيطر على أرواح الناس، أو يقرر موتهم بالمعنى المادي فقط، فالموت يأخذ معنى فلسفيا أعمق في قاموس هذا الحاكم، بحيث يصير له دور مهم:

الحزامي يتوسط الفنانين بعد العرض

الحاكم: أنا أحتمي بالموت.

الجبرتي: أنت تحتمي بموت الآخرين (النص، ص٤٠).

ولكن الاستبداد لا بد أن ينتهي، ونهايته تظهر على يد المقاومة، ويطلعنا المؤلف على بشائر هذا الظهور من خلال: تمرد المرأة/ الألعوبة وسعيها للكف عن أن تكون وسيلة استخباراتية رخيصة، ولو أدى بها هذا القرار إلى فقدان حياتها، ومن هذه البشائر أيضا ولادة المقاومة الوطنية ضد الحاكم الدكتاتور الذي جرحته رصاصة أحد أفراد المقاومة:

«الجبرتي: من هنا البداية... أصيب الرجل وإصابته تعني الموت له والحياة لشعب «تاتا».

... الشعب لا يموت، ولكن من يقتل الشعب فلا بد أن يموت» (النص، ص٥٣).

الصيغة الدرامية

تقوم الصيغة الدرامية في «بداية النهاية» على الصراع ضد الحاكم المستبد، ويتخلل هذا الصراع، وبشكل واضح وجلي، الصراع بين مفهومين للحضارة، تلك التي تسود الزمن الحاضر، والتي تؤمن سهولة العيش للإنسان، والمفهوم السابق لها في الزمن الماضي. كما يهم المؤلف أن يستثير صراعا يطول السلطة الواقعة في زمنين، أحدهما حداثي معاصر ضد آخر ماضوي تقليدي. ولكن الحزامي بدا كأنه ينزاح نحو الماضي - وإن لم يورد في النص ما يطلعنا على شكل السلطة في الزمن الماضي - لأنه لا يجد في الزمن المعاصر من يصلح حال الأمة، وحال الرعية بوجود حاكم مستبد ومتسلط ودكتاتوري لا يقتصر استبداده على شعبه، بل يتسع مداه ليشمل حدود البلد المجاور لحدوده، يغزوه ويعتدي عليه، وعلى أهله، ثم يحتله.

لكن هذا الصراع راوغ البنية التفصيلية للأحداث التي تشابكت من خلال حبكة متماسكة. أحسن المؤلف صنعها لصياغة موقف درامي اتجه في مسارات منطقية، فعوّل الحزامي على تكثيفها بدل الاعتماد على التفاصيل، واستخدم منها ما يحمل في طياته القدرة على توليد الصراع السياسي، الذي أدى إلى رفض السلطة الاستبدادية، وإلى ولادة المقاومة.

للتعبير عن هذا الصراع، جهد المؤلف للابتعاد عن الخطابية والتنظير، واستعان بحوار جاء على شكل تبادل مقاطع كلامية قصيرة répliques، سلسلة لا ادعاء معرفيا يسطو عليها ولا تعقيد يسودها، لا سيما الحوار الذي دار حول العلاقة مع التاريخ والتأريخ، والعلاقة مع السياسي والسلطة السياسية. ويمكن ترجمته - بالمنظور البراجماتي pragmatique - كشكل من أشكال التواصل والتبادل الذي يعقد صلة بين متحاورين لكل منهما موقعه المحدد. ونورد مثالا، على ذلك، هذا الحوار الذي دار بين الجبرتي: المؤرخ الآتي من الماضي والحاكم، حيث يعلن كل منهما موقفه المحدد:

الجبرتي: دعني أخبرك أولا أيها الحاكم بأنني لا أخاف القتل، وثانيا عليك أن تعرف أن التاريخ لن يغفر لك ذلك.

الحاكم: أنا لا أخاف التاريخ.

الجبرتي: اسمع أيها الحاكم... إذا نظرت إلى التاريخ كآلة من الآلات الحديثة التي تراها في عصركم، فالتاريخ آلة ساحقة وقد سحقك التاريخ.

الحاكم: (غاضبا) سوف أقتلك.

الجبرتي: موتي لا يعني موت التاريخ.

الحاكم: سوف أقتلك.

الجبرتي: وهذا لن يغير من الواقع شيئا، فأنت مسحوق وملعون من التاريخ... تاريخ الأمس بشهادتي، وتاريخ اليوم بحضوري، وتاريخ الغد بمعرفتي» (النص، ص ٥١).

أعلن الحوار - كما جاء في هذا المقطع - علاقات القوى بين الطرفين التي أفصحت عن الدوافع الضمنية لكل من الجبرتي والحاكم حيال التاريخ الذي سيلعن «الحاكم» في كل الأزمنة: الماضية والحاضرة والقادمة.

وأكسب هذا الحوار فعالية للنص بحيث اعتبر أكثر من مجرد تبادل كلام، لأن كل جزء فيه يبني عقدا ما بين الشخصيات (الجبرتي، والحاكم، والمؤرخ المعاصر والضابط...).

يرتبط الحوار ارتباطا وثيقا بالنوع السياسي الذي ينتمي إليه النص، فهو ليس قولا يعطي معلومات فقط، وإنما هو فعل له تأثيره على الآخرين أيضا، وخاصة في الحوار الذي يدفع إلى المقاومة:

«الصبي: سأقاتلهم حتى يتحقق ذلك.

الجبرتي: قاتلهم ورفاقك حتى يخرجوا... دعني أكتب ذلك يا ولدي» (النص، ص ٤٤).

ولكن الحوار يتخلى أحيانا عن المقاطع الكلامية القصيرة، ليأخذ شكل المونولوج، مثلا عندما ينطق الجبرتي بحكمته. ونستعين للدلالة على ذلك بمونولوج تحدث فيه الجبرتي، نقتطع منه ما يفصح عن ذلك وما يدل على نهاية الغازي المحتل:

«الجبرتي: ... أمثالك أيها الحاكم، إن كان لك أمثال فيما فعلت، انتهوا نهاية يعرفها التاريخ، وأنا أعرفها، وشعب «تاتا» يعرف كم انتهكت من الأعراض...» (النص، ص ٥٢).

دارت هذه الأحداث والحوارات في عالم الشخصيات التي صاغها الحزامي كقوة فاعلة actant، وكانت جميعها - باستثناء شخصية الجبرتي - تسير في عالم تهويمي لا ملامح خاصة لكل منها، فهي تمثل قوة ذهنية/ رمزية مجردة، كالحاكم، والمؤرخ المعاصر، والضابط والمتسول، شخصيات لا أسماء لها ولا يكتمل حضورها إلا في دائرة الدلالة على الصراع القائم بين استبداد الحاكم وظهور المقاومة، وما بينها من صراع حضاري وزمني.

ويظهر أن الكاتب لا يشتق سماتها من وسط اجتماعي محدد واضح القسمات، فمثلا يمكن لهذه الشخصيات أن تكون شخصيات عربية: لبنانية أو مصرية أو سورية أو خليجية، فليس هناك من ملمح خاص بكل واحدة منها، وإنما يشتقها من خلال وظيفة كل منها، لا تنمو الشخصية وفق منطق تطورها الخاص، بل ضمن سياق الأحداث، إذ ظلت بعض هذه الشخصيات تسير وفقا لمشيئة الحاكم (الضابط، المتسول والمرأة)، أما بعضها الآخر (الجبرتي، الصبي...) فقد ثار ضد سلطة الحاكم، وراح يتحرك بهموم الوطن متمسكا بموقف سياسي يحرك الموقف الاجتماعي. وهنا تكمن قدرة المؤلف في جعل هذا النص نصا ينتمي إلى الإنسانية بشكل عام.

في هذا النص، اعتمد الحزامي على الإيمان بقدرة الشعب على المقاومة، وهو - من خلال عنوان النص - يؤمل في قدرة الجيل الجديد (الصبي) على الرفض والتمرد والعصيان ومقاومة هذه السلطة الدكتاتورية، وقد أشار إلى ذلك عندما أصاب أحد المقاومين الحاكم، حيث يؤكد أن ظهور المقاومة هو إعلان لبداية نهاية الحاكم.

استطاع الحزامي - من خلال نص «بداية النهاية» الذي حاز جائزة الدولة التشجيعية للنص المسرحي في الكويت عام ٢٠٠١، باستلهامه شخصيته الأساسية من التراث التاريخي، أن يحمله رؤيته الفكرية المعاصرة بعدما جعله شاهدا على الحدثين: الاحتلال، والمقاومة، لتصبح مقولته كما قالت روزا لوكسمبورج: حين يكون الظلم قانونا تصير المقاومة واجبا ◆

> «أفصح الحزامي في مقدمة نصه - عن الحكم الفردي أو الحاكم الدكتاتوري، وتنطلق هذه الرؤية من الواقع العربي السياسي، وقد ساق ذلك من خلال نسق المقارنة بين دور مؤرخين لزمنين مختلفين: الزمن الماضي والزمن المعاصر»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن الحديث عن الفنانة القديرة مريم الغضبان، يعني بين أمور أخرى الحديث عن مسيرة الحركة المسرحية في الكويت. فمريم الغضبان جاءت إلى المسرح يوم كان الاقتراب منه، بالنسبة للفتاة، يعد إحدى الكبائر، جاءت إلى المسرح بعد أن اعتاد جمهور المسرح في الكويت على أن يقوم رجل بتمثيل دور المرأة، جاءت إلى المسرح ملبية نداء أحد مؤسسي المسرح في الكويت، ونعني به الأستاذ المسرحي زكي طليمات، جاءت إلى المسرح لتسجل عهدا جديدا للمرأة الكويتية مع المسرح خاصة والفن عامة.

إن غياب الفنانة مريم الغضبان بعد رحلة عطاء فني زاخر وكبير، إنما يفتح تاريخا من العلاقة الوطيدة بين فنانة آمنت بدور المسرح وبدور الفن ليكونا منارا لأهلها، وبين جمهور عريض ظل يتابع أعمالها في الكويت ودول الخليج والدول العربية.

إن عطاء الفنانة مريم الغضبان لا ينحصر في أعمالها المسرحية، بل يتعدى ذلك إلى مشوارها الطويل الذي صاحب مشوار تلفزيون دولة الكويت منذ بداية الستينات وحتى منتصف التسعينات، إضافة إلى حضورها المميز في إذاعة الكويت وخاصة في برنامجها «حبابة»، والي ربما سيبقى لسنوات طويلة ممهورا بحضور صوتها الدافئ.

الفنانة مريم الغضبان تمثل علامة بارزة من الحضور النسائي في مسار الحركة المسرحية الكويتية، واسم سيبقى باقيا ما بقي الفن والإنسان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

زهرة الصبار.. مريم الغضبان

دموع وابتسامات

صالح الغريب – الكويت

إن ما قدمته الفنانة مريم الغضبان لمجتمعها الكويتي والخليجي من أعمال فنية في مشوارها الطويل هو رصيدها الذي استطاعت من خلاله أن تجعل ثمة علاقة وطيدة متميزة مبنية على المحبة بينها وبين جمهورها الكبير الذي عبرت بصدق عن همومه وطموحاته.

لقد جاهدت أم عبدالقادر من أجل التأكيد على أن يكون للفنان الكويتي مكانته المرموقة في مجتمعه، فتحملت هي وزميلاتها الكثير من الأمور والظروف الاجتماعية الصعبة التي واجهتهن في تلك الفترة.

البداية الحقيقية كانت في المسرح مع فرقة المسرح العربي في موسم ١٩٦١/٦٠م من خلال مسرحية «صقر قريش» تأليف محمود تيمور، ومن إخراج زكي طليمات، والتي قدمت في ١٩٦٢/٣/١٨م على مسرح ثانوية الشويخ مع عدد من الممثلين، منهم: مريم الصالح، سعد الفرج، عبدالله خريبط، خالد النفيسي، عبدالحسين عبدالرضا، غانم الصالح وآخرون.

وعن ذكريات تلك اللحظة، تقول الفنانة القديرة مريم الغضبان: «كانت زميلتي مريم الصالح تريد زميلة لها في المسرح، فاقترحت إحدى الأخوات أن أشاركها العمل، حيث كنت أؤدي بعض الأدوار في المسرح المدرسي، وجاءت مريم الصالح ومعها عبدالله خريبط وعبدالرحمن الضويحي، وطلبوا من والدي أن أعمل معهم، وبدوره استشار زميله محمد النشمي واقتنع بعملي.

وفي أول ليلة عرض كنت متخوفة جدا وأشعر برعب شديد لمواجهة الجمهور، وكان المرحوم زكي طليمات مخرج المسرحية يحاول تهدئتي كثيرا. وقال لي «إذا ظهرت على خشبة المسرح فتخيلي أن بينك وبين الجمهور ستارا». والغريب في الأمر – تقول مريم الغضبان – «أن والدتي هي التي عارضت مشاركتي، لكن والدي تفهم الأمر. والذي ساعدني أن المرحوم النشمي، وهو فنان رائد، كان صديقا لوالدي فوقف معي منذ البداية».

البرامج الإذاعية

أما أول تعاون لها مع إذاعة الكويت فكان في برنامج «المرأة» مع سارة الزيد والدكتورة كافية رمضان ومجموعة من الفنانين، حيث كان دورهم هو القيام بتمثيل المشاكل والقضايا الاجتماعية، ومن أهم أعمالها الإذاعية:

– نافذة على التاريخ من إخراج عبدالعزيز الفهد.

– «أكبر من الحب» ٣٠ حلقة من إخراج هباد الظفيري، إنتاج ١٩٧٨م.

– هدي الرسول – من تأليف مبارك الحشاش – مدة الحلقة ربع ساعة – إنتاج نوفمبر ١٩٧٣م.

– قامت ببطولة مسلسل «البيت الكبير» ٣٠ حلقة من إخراج عبدالإمام عبدالله.

– المشاركة في مسلسل «طرفة» من ٣٠ حلقة من تأليف حلمي الأدهمي.

– مسلسل «دموع وابتسامات» مع سعاد عبدالله وحياة الفهد، ومن إخراج عبدالإمام عبدالله من إنتاج ١٩٩٣م.

– مسلسل رمضاني بعنوان «أبو مسعود وأم مسعود» مع إبراهيم الصلال في عام ١٩٩٢م.

– مسلسل «حبابة» في رمضان ١٩٦٢م، وأول من كتب حلقاته صالح موسى.

وقد شاركت معها كل من سعاد

عبدالله، ومريم الصالح بدور البنات، ثم بعد ذلك نادية الصانع وفوزية الراشد وسهيلة الغضبان والعديد من الممثلات والأطفال.

ومريم الغضبان ثانية فتاة تعمل في مجال الإخراج الإذاعي بعد مريم الصالح، حيث أخرجت ١٨٠ حلقة من برنامج إذاعي بعنوان «شيء من المعرفة» وحلقات من برنامج «بقايا الليل» من إعداد وتقديم منى طالب وأعمالا أخرى عديدة.

الأعمال التلفزيونية

أما أول تعاون مع التلفزيون، فقد كان من خلال برنامج «رسالة» الذي كان يبث على الهواء مباشرة، حيث تقول مريم الغضبان: إنه كان معها في البرنامج عبدالوهاب سلطان، وكان أيامها محمد السنعوسي مدير الاستديو، والمخرج كان نزار شرابي.

وتقول الفنانة مريم الغضبان: أتذكر أن البرنامج كان يقدم على الهواء مباشرة، وفي بعض الأحيان يجري تسجيله، ولم يكن لدينا مونتاج في تلك الأيام، فقد كنا نمثل التمثيلية بالكامل دون توقف، وإذا أخطأ أي فنان في النصف أو النهاية، نعيد العمل من جديد بالكامل. فتصور ما يسبب ذلك من تعب وجهد فني، حيث يستغرق المشهد منا في بعض الأحيان يوما كاملا من العمل والتحضير والإعداد له، هكذا كانت متاعب البداية وصعوباتها.

وقد شاركت كذلك في البرنامج التلفزيوني «رسالة» الذي كانت تقدمه «فاطمة حسين» ومن فقراته تقديم تمثيلية حول مشكلة، ومن الذين شاركوا في تمثيلها إضافة إلى الفنانة القديرة مريم الغضبان، خالد العبيد، سعد الفرج، إبراهيم الصلال وعبدالرحمن الضويحي.

- مسلسل «سليمان الطيب» مع حياة الفهد وسعاد عبدالله ومحمد المنصور.

- مسلسل «إزعاج» تأليف مبارك الحشاش وإخراج علي حسين مع غانم الصالح وداود حسين وعبدالإمام عبدالله.

- «خالتي قماشة» مع سعاد عبدالله، حياة الفهد، علي المفيدي، خالد النفيسي، مريم الصالح، استقلال أحمد وغانم الصالح.

- مسلسل «بوصالح يريد حلا» عام ١٩٨٦م ومسلسل «الشرخ».

في مسرحية «عزل السوق» مع إبراهيم الحربي

- مسلسل «لمن يهمه الأمر» ومسلسل «شمعة تحترق» من إنتاج سعودي.

- «الحصاد المر» من إخراج صلاح العوري وتأليف فوزي الشعار مع إبراهيم الصلال عام ١٩٧٢م.

- مسلسل «قاصد خير» مع عبدالحسين عبدالرضا وعبدالرحمن العقل.

- مسلسل «نصيب» من ١٣ حلقة، كوميدي اجتماعي، من تأليف وبطولة عبدالله الحبيل ومن إخراج محمد عبدالسلام، وقد عرض المسلسل في ١٩٨٨/٦/٣م في تلفزيون الكويت.

- مسلسل بعنوان «عاد ولكن» من ١٤ حلقة من تأليف طارق عثمان وإخراج علي حسين مع غانم الصالح وحياة الفهد وداود حسين وانتصار الشراح وأسمهان توفيق، وقد عرض في عام ١٩٨٩م.

- «العائلة» من ١٥ حلقة من إخراج يوسف حمودة مع إبراهيم الصلال وعبدالرحمن العقل وإبراهيم الحربي وعبدالإمام عبدالله ومحمد الرشيد وقد عرض المسلسل في ١٩٩٠م.

«أم الشهيد» مسلسل تلفزيوني من إخراج عصرية الزامل من بطولتها مع انتصار الشراح وأحمد مساعد ويوسف بوهلول (ضيف شرف) وذلك في عام ١٩٩٢م.

- شاركت في الجزء الثاني من برنامج الأطفال «افتح يا سمسم» في دور «الخالة فوزية» من إنتاج مؤسسة الإنتاج البرامجي المشترك لمجلس التعاون الخليجي، وقد عبرت عن هذه المشاركة بقولها «افتح يا سمسم في رأيي يقدم موعظة وقيمة تربوية للأطفال... فهو مهم للأطفال... والمهم في تلك التجربة الفنية في هذا المسلسل هو اكتشافي أهمية العنصر التشكيلي للطفل».

- الفيلم السينمائي الروائي «عدنان» قصة وسيناريو وحوار وإنتاج وإخراج عبدالعزيز الحداد، بطولة مريم الغضبان ومعها في الفيلم زهرة الخرجي، طارق العلي، عبدالعزيز حبيب وعدد من العناصر الشبابية من إنتاج ١٩٨٨م.

إن مردود وجود الفنانة القديرة مريم الغضبان وما حققته من أعمال مميزة منحها الكثير من التقدير والاهتمام والإعجاب والإشادة في العديد من المناسبات والمجالات منها اللفتة الكريمة من سمو ولي العهد الشيخ سعد العبدالله الصباح بمناسبة مرور عشر سنوات على تقديم المسلسل الإذاعي (حبابة).

- وفي يوم المسرح العربي لتكريم الفنان المسرحي الذي أقامته فرقة المسرح العربي في ١٩٧٧/٢/٢١م كُرمت في هذا الاحتفال بدرع «رائد مسرحي»، وقد علقت الفنانة القديرة مريم الغضبان على تكريمها بقولها: «تكريم الفنان، الذي أقامه المسرح العربي شيء جميل ويشكر عليه، لأنه ابتكر هذه الفكرة وفكر بالفنان الذي يستحق التكريم والتشجيع في كل مناسبة لما يقدمه من أعمال وأشياء تدخل السرور والبهجة إلى المشاهد أو المستمع».

- في عام ١٩٧٩م كرمتها فرقة المسرح العربي في احتفالها بيوم المسرح العربي لتكريم الفنان، وهو «التكريم والتقييم معا»، حيث حصلت مريم الغضبان على جائزة تشجيعية عن دورها في مسرحية «صاحي وأربعة نايمين» تأليف فوزي الغريب وإخراج شريدة الشريدة قدمتها فرقة المسرح الكويتي في ١٩٧٩/١٠/١٧م.

- درع شهادة تقديرية في احتفال فرقة المسرح العربي باليوبيل الفضي في ١١ أكتوبر ١٩٨٨م.

- في المبادرة الطيبة من الرائدة الإعلامية القديرة عائشة اليحيى التي قامت خلالها في مايو ١٩٩٣م بتكريم رموز العمل الفني والإعلامي النسائي في دولة الكويت، كانت الفنانة القديرة مريم الغضبان ضمن باقة من رموز الفن الكويتي، وهن: سعاد عبدالله، ماما أنيسة، حياة الفهد، مريم الصالح، عائشة إبراهيم وطيبة الفرج.

هذا وقد وصفت الفنانة مريم الغضبان اللقاء بأنه لقاء الوفاء والإحساس الصادق بمعاناة الفنانين من الإهمال الرسمي، وقالت: «أشعر بالامتنان الشديد لعائشة اليحيى التي قيمت عطاءنا في حياتنا، وبالإحساس بالمسؤولية الصادقة الذي فاق كل تقدير معنوي، وأكدت أن الفنان هو إنسان كغيره من البشر يسعده أن يجد صدى لعطائه».

- كُرمت مع مريم الصالح وسعاد عبدالله وحياة الفهد وعائشة إبراهيم، وطيبة الفرج في احتفال كبير أقامه الاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية في ٢٧ مارس ١٩٩٤م.

وحصلت على درع تذكارية في حفل تكريم رواد الحركة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الغضبان مع الشيخ سالم الصباح والمرحوم حمد الرجيب

الفنية والإعلامية لجمعية الفنانين الكويتيين في ١٩٩٦/٦/٤م في صالة المرحوم حمد الرومي في مبنى الإذاعة بمجمع الإعلام.

ودرع وشهادة تقدير في احتفال فرقة المسرح الشعبي بمرور أربعين عاما على تأسيسها في ١٩٩٦/١٢/٢م.

وحصلت على «سبيكة ذهبية» هدية من وزارة الإعلام بمناسبة مشاركتها في الأعمال الإذاعية التي تقام في شهر رمضان المبارك.

وجائزة أحسن ممثلة في مهرجان القاهرة للتلفزيون عام ١٩٩٦م عن دورها في «السلسلة».

وفي عام ١٩٩٧م كُرِّمت في مهرجان المسرح الخليجي لدول مجلس التعاون في دورته التي أقيمت في الكويت مع مريم الصالح وعبدالعزيز النمش.

حازت درع تكريم رواد الفن لدول مجلس التعاون الخليجي في مهرجان الإنتاج التلفزيوني الخليجي السادس في دولة البحرين ١٩٩٩م.

من أقوال الفنانة مريم الغضبان

- أنا مع الاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية، وأتمنى أن يكون المسؤولون مع هذا الاتحاد في تحمل المسؤولية ويعتبرونه بمثابة نقابة تحمي حقوق الفنان الكويتي.
- العمل المسرحي هو متعة الفنان، لكونه يعطيه الفرصة لمعايشة الجمهور من خلال العلاقة المباشرة.
- تعلمت من الفنان زكي طليمات الثبات على المسرح وكيفية مواجهة الجمهور من دون خوف أو حرج.
- الفنان في الكويت ليست له قوانين تحميه.
- ظهور المواهب الجديدة والتنافس الشريف سوف يخدمان الحركة.
- المسرح هو الشيء الوحيد الذي يمكن أن أتابعه لفترة طويلة دون أن يتسرب الملل إلى نفسي.
- شاعري المفضل نزار قباني.
- الشهرة في بعض الأحيان لها ثمن غال، وقد تصبح نقمة مثل المال تماما.
- البحر كاتم الأسرار والنظرة إليه تريح البال.
- الفن الراقي والجاد هو الذي يستطيع أن يثبت نفسه.

السيرة الذاتية

- الاسم الكامل: مريم غضبان السيد محمود الرزوقي.
- تاريخ ومكان الولادة ١٩٤٨/١١/٢٠م - الكويت - فريج الميدان في منطقة شرق.
- الحالة الاجتماعية: متزوجة من الفنان مكي القلاف، ولهما من الأبناء خمسة أكبرهم عبدالقادر من مواليد ١٩٦٨م، عبدالعزيز، منال، مها، وأصغرهم عبدالوهاب.
- سافرت إلى البصرة وبغداد والأردن ولبنان وسوريا في مطلع الستينيات. ثم البحرين والقاهرة والمغرب وتونس وعدد من دول مجلس التعاون الخليجي وأوروبا.
- عضوة مؤسسة في جمعية الفنانين الكويتيين في ١٩٦٣/٧/٩.
- عضوة مؤسسة لفرقة المسرح الشعبي في ١٩٦٣/٧/٢١.
- عضوة في فرقة مسرح الخليج العربي من ١٩٦٧/١١/٢٨م إلى ١٩٦٨/٣/٢٨م.
- درست في مدرسة البستان ثم انتقلت بعدها إلى مدرسة الوسطى (المتوسطة) والثانوية في مدرسة بيبي بالدسمة.
- أول مرة مثلت وهي في المدرسة المتوسطة في منتصف الخمسينيات من خلال مسرحية باسم «الطاعة» إخراج مدرسة الحساب وكان دورها «الباذنجانة».
- وتتذكر الفنانة مريم الغضبان حبها للفن والمسرح قبل أن تبدأ مسيرتها الفنية، فتقول: «أيامها تم إنشاء السينما الشرقية، وكنا نذهب إليها مع الأهل، وأيامها لم يكن التلفزيون قد انطلق، والعروض المسرحية كانت قليلة، وأتذكر أنني ذهبت للمسرح أيام المرحوم محمد النشمي، وحضرت مسرحية «قرعة وصلبوخ» وكانت المسرحية تعرض في مدرسة صلاح الدين، كما حضرت مسرحية أخرى بعنوان «جني وعطبة» وشاهدت أعمال عبدالرزاق النفيسي ومحمد النشمي، «وكنت أيامها أحب المسرح كثيرا وبالذات كنت أفكر: ماذا يدور خلف المسرح أو خلف الكواليس، هذا ما ظل في ذهني».

خليل إبراهيم يهدي الغضبان درعا بمناسبة شفائها

قالوا عن مريم الغضبان

وزير الإعلام، رئيس المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب محمد أبو الحسن:

- بفقدان الفنانة مريم الغضبان فقدت الكويت والحركة الفنية إحدى الرائدات التي انتقلت بجسدها فقط، بينما بقيت بأعمالها وتراثها الفني حاضرة في قلوبنا وذاكرتنا، وإن وزارة الإعلام واتحاد المسارح مطالبان بإقامة حفل تكريم للفقيدة يليق بما قدمته من عطاء وجهد طوال حياتها الفنية.

وكيل وزارة الإعلام الشيخ فيصل المالك الصباح:

- فقدت الساحة الفنية والمسرحية في الكويت إحدى رائدات العمل المسرحي ليس في الكويت فحسب، بل في دول مجلس التعاون الخليجي والدول العربية، حيث كانت أعمالها الفنية تُعرَض على الجماهير في تلك الدول من خلال التلفزيون. لقد كانت الفقيدة سفيرة الفن الكويتي، ورحيلها خسارة كبيرة للحركة الفنية في الكويت.

أمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي:

- إذا كان الموت قد غيب الفنانة القديرة مريم الغضبان، فإن أعمالها العظيمة على خشبة المسرح وعلى الشاشة الصغيرة ستظل شاهدا حيا على ما قدمته لإسعاد الجماهير الغفيرة التي أحبتها، وستظل الحركة المسرحية في الكويت مدينة لها مع المؤسسين الأوائل للنهضة المسرحية.

رئيس الاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية الدكتور نبيل الفيلكاوي:

- باسم اتحاد المسارح الأهلية وباسم المركز القطري الكويتي لاتحاد الفنانين العرب ننعى فنانة العرب وحبابة الكويت الفنانة القديرة مريم الغضبان، ونقدم عزاءنا لأهل الكويت وأسرتها الكريمة، ورفيق دربها الفنان القدير مكي القلاف الذي كان خير رفيق لها في إنتاجها الفني، وصراعها مع المرض. إنها لخسارة كبيرة لعمود من أعمدة الحركة الفنية المسرحية والإذاعية والتلفزيونية.

ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com

مريم الصالح: فقدت إنسانة شاركتني معاناتي وآلامي وعذاباتي، كانت بمنزلة الشقيقة والصديقة ورفيقة الدرب، فنانة أثرت الساحة الفنية الكويتية والخليجية بأروع أعمالها الفنية التي تناقلتها الأجيال من بعدها، فكانت رمزا من رموز الفن ونبراسا أضاء الطريق أمام الجيل الحالي، وكل من جاء بعدها.

إبراهيم الصلال رئيس مجلس إدارة فرقة المسرح الشعبي:

مريم الغضبان واحدة من أسرة المسرح الشعبي، أمضت معنا أربعين عاما زملاء، وإخوانا متحابين، لكن المغفور لها رحلت جسدا وستبقى أعمالها تعيش مدى الحياة، لأنها تركت في ذاكرة الفن بصمة الريادة في مجال المسرح، وتركت أجمل الأدوار في التلفزيون والإذاعة، فشكلت تاريخا يُحترم ويُقدر.

عبدالحسين عبدالرضا: لقد كانت إحدى الرائدات في الحركة الفنية وعملاقة في إنسانيتها، فهي الأم والأخت، لقد عشنا معها سنوات طويلة أيام وجود زكي طليمات وكنا كالأهل، وقد تألمت شخصيا بعد سماعي نبأ وفاتها، لكن عزاءنا أن أعمالها ستظل تذكرنا بها وبتاريخها وبإبداعاتها التي أصبحت إرثا فنيا راقيا.

مكي القلاف (زوج الفنانة مريم الغضبان):

- منذ عرفت مريم في البدايات، حتى ارتباطي بها زوجة، إلى آخر يوم في حياتها مرورا بكل محطاتها الفنية، ومواقفها الإنسانية كانت تلك الإنسانة والفنانة التي تحترم مهنتها وجمهورها وتفي باحتياجات أسرتها، ولا يثنيها عن ذلك عسرها حينا ومرضها أحيانا أخرى.

عبدالعزيز السريع: كانت فنانة رائدة فتحت المجال واسعا لدخول الفتيات لفن التمثيل، حين هذا المجال محفوفا بالمخاطر.

منصور المنصور: علاقتي بالفنانة الراحلة مريم الغضبان تختلف عن جميع علاقاتي في الوسط الفني، فهي الأخت والصديقة والفنانة التي استطاعت أن تجمع من حولها الجميع وتبث فيهم روح المحبة الصادقة، ويكفي أن جميع الأبناء من الجيل السابق والجيل الحالي لا يزالون يتذكرون حبابة الكويت التي كانت مصدر السعادة في قلوب أهل الكويت.

الشيخ دعيج الخليفة الصباح: لقد فقدنا رمزا من رموز الفن الكويتي، حيث تربينا على أعمال الفنانة الراحلة مريم الغضبان وصوتها الإذاعي عبر مسلسل «حبابة»... قدمت معها أعمالا فنية عدة، منها مسلسل سليمان الطيب ومسرحية «خمسة وخميسة»، و«عبيد في التجنيد»، وهي وإن غابت عنا جسدا، فإنها باقية معنا فنا وروحا، ولن تغيب أبدا.

غانم الصالح: إن الساحة الفنية فقدت عمودا من أعمدتها، حيث كانت مريم الغضبان تاريخا وعلما فنيا كبيرا، لأنها ساهمت في أعمال الكبار والصغار، ولقبت بـ «حبابة الكويت»، وهي رائدة علمت أجيالا... لقد جمعتني معها أعمال كثيرة وأكثر ما كان يميزها هو حضورها وشعبيتها الكبيرة وخفة ظلها، سيذكر الناس لها كل أعمالها.

كاملة العياد مديرة إدارة المسرح في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب:

حزينة لفقدان الكويت «حبابة» مريم الغضبان التي تمتلك حضورا كبيرا في ذاكرة كل إنسان كويتي. أم عبدالقادر عاشت معنا ونحن صغار من خلال برنامجها «يا حبابة حازينا.. حزاية حلوة تسلينا» لا تزال هذه الكلمات لها صدى كبير في أذن كل كويتي وكل من يعيش على هذه الأرض.

عبدالإمام عبدالله: إن وفاة مريم الغضبان كانت صدمة كبيرة للوسط الفني ولكل محبيها. لقد فقدت الحركة الفنية الخليجية بصفة خاصة والعربية بصفة عامة فنانة قديرة، لأنها من المؤسسين للحركة المسرحية الخليجية والكويتية... لي معها أعمال كثيرة تلفزيونية ومسرحية.

مع نجوم فرقة مسرح الخليج

د. خالد عبداللطيف رمضان عميد المعهد العالي للفنون المسرحية: كانت رحمها الله فنانة رائدة من الرعيل الأول، شقت دربها في أصعب الفترات، على رغم الظروف الاجتماعية والعادات والتقاليد الصارمة في تلك الفترة، وطوال سنوات عملها في الوسط الفني اكتسبت حب الجمهور عبر أدوارها الكوميدية والتراجيدية التي أثرت الساحة والتي ما زالت محفورة في أذهان الجماهير.

محمد الرشود: لقد كانت فنانة كبيرة وأما للفنانين، وشعورنا اليوم مفعم بالحزن، لأنها من الذين ضحوا من أجل الفن في زمن كانت الظروف الاجتماعية فيه صعبة، وفي وقت كانت الإمكانات فيه قصيرة إلى أبعد الحدود، إلا أنها سطرت تاريخا ناصعا ومستنيرا سيفيد كل الأجيال القادمة.

منقذ السريع رئيس فرقة مسرح الخليج العربي:

بفقدان الرائدة مريم الغضبان تكون الحركة المسرحية والفنية في المنطقة والوطن العربي خسرت فنانة نادرة الوجود فنا وسلوكا وخلقا. لقد كانت الغضبان موجهة وأستاذة لكثير ممن شاركوها أعمالها. لقد جاءت في عصر النهضة مع نخبة من الفنانين الكبار واستطاعت أن تكون من مؤسسي الحركة الفنية.

خالد النفيسي: برحيل مريم الغضبان يكون الفن قد فقد رائدة من رواده مسرحيا وتلفزيونيا وإذاعيا، أعطت الفن والحياة أروع الأمثلة على مدى أربعين عاما... وقد جمعتني مع الفنانة القديرة مريم الغضبان أعمال عدة، سواء في المسرح أو التلفزيون أو الإذاعة، وجميعها تركت بصمة واضحة وصدى طيبا لدى الجمهور.

عبدالرحمن العقل: مريم الغضبان - رحمها الله - فنانة متفردة في فنها وفي إنسانيتها، فقد كانت الأم الحنون، ومثال الفنانة الملتزمة... وقدمت معها أعمالا كثيرة في المسرح والتلفزيون، ومعها قدمت أبرز أعمالي التي قدمتني للجمهور، من هذه الأعمال مسلسل «العائلة» و«الشاطر حسن» و«عبيد في التجنيد» و«خالتي قماشة».

حياة الفهد: أم عبدالقادر فنانة وإنسانة لا تعوض، شخصية مميزة بكل شيء، بأخلاقها، بفنها، بطيبة قلبها، ومهما قلنا عنها فلن نوفيها حقها، جمعتني معها أعمال عدة منها التلفزيونية والإذاعية والمسرحية منها: خالتي قماشة وحبابة وعلى الدنيا السلام وغيرها.

ولد الديرة: كانت أحد أعمدة الفن في الوطن العربي، وتركت بصمة كبيرة في الحركة الفنية الكويتية.

نجف جمال: وفاة الفنانة القديرة مريم الغضبان تعتبر خسارة فادحة للفن الكويتي ككل، خصوصا أنها من أوائل الفنانات اللاتي وقفن على خشبة المسرح، وهي من شجعت الفتاة الكويتية على اقتحام هذا المجال، على رغم الظروف والعادات والتقاليد التي كانت مسيطرة وتمنع الفتاة الكويتية من احتراف مثل هذه الأعمال.

عبدالله الحبيل: مريم الغضبان كانت من أميز الفنانات

من مسرحية «بنشر»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالتعامل والالتزام بالمواعيد وكل السلوكيات، وكانت تعين وتعاون في أمور كثيرة... وعرفتها أكثر خارج الكويت عندما عرضنا مسرحية «بنشر»، وكانت خير سفيرة لبلدها وحريصة على الفتيات المشاركات بالمسرحية.

هدى حسين: كانت مريم الغضبان أستاذة كبيرة في مجال الفن وأما رؤوما لي ولكثير من الفنانين، وعلى يديها تعلمنا جراة الفن وابداع الفنان، وخلال عملي ست سنوات معها في مسلسل «حبابة» تعلمت كل أصول المهنة وتميزها، كما قدمت لي بذلك المسلسل فرصة الشهرة التي أتنعم بها حاليا.. مريم الغضبان كانت إنسانة «حبابة»، وبرحيلها فقدت الكويت حبابتها الكبيرة.

سعاد عبدالله: أنا متأكدة أنه ما من بيت بالكويت مو حزين على حبابتهم، أنا مو قادرة أقول أي شيء سوى الله يرحمها ويصبّر أولادها وأهلها، لأنها كانت أم الجميع.

علي المفيدي: مريم الغضبان أثرت الحركة الفنية والمسرحية، وأسعدت قلوب الجماهير الخليجية والعربية، وتأتي وفاتها لتدمي قلوب عشاق فنها، وأنا في غاية الحزن والألم... غالبية أعمالي كانت معها أبرزها «خالتي قماشة»، «وعلى الدنيا السلام» و«يسوونها الكبار».

جاسم النبهان: هي رائدة في مجالها، واستطاعت أن تكسر ذلك الحاجز الذي يضيق على الحريات في ذلك الوقت.

د. بندر عبيد عميد المعهد العالي للفنون المسرحية:

- تعتبر الفنانة مريم الغضبان «حزاية» كويتية جميلة ستبقى عالقة في ذاكرة الجماهير حتى بعد رحيلها.. لقد تربينا وأجيال قبلنا على صوت مريم الغضبان وهي تقدم قصصها الجميلة والمؤثرة في مسلسل «حبابة» الإذاعي.

بندر المطيري: اعتبر رحيلها عن الدنيا خسارة كبيرة للحركة الفنية في الكويت والعالم العربي، بصفتها قدوة ومثلا يحتذى في عملها وفنها وأخلاقها، لقد كانت من بين ثمانية عشر فنانا وفنانة أسسوا جمعية الفنانين الكويتيين، وهذا يؤكد ريادتها الكبيرة في الفن الكويتي.

علي جمعة: كانت الفنانة القديرة مريم الغضبان من خيرة الممثلات، فضلا عن إنسانيتها ودماثة خلقها، ومما يميزها أنها كانت تشجع الجيل الجديد.

وداعا

دخيل الدخيل: هي علم بارز في مجال الحركة الفنية، وهي من الرعيل الأول ورائدة الحركة المسرحية الكويتية.

حافظ عبدالرزاق المدير العام للقناة الرابعة في تلفزيون الكويت:

- الكويت فقدت اليوم حبابتها برحيل مريم الغضبان. لقد قدمت أكبر تضحية لبلدها وفنها يوم خاضت مجال التمثيل في الوقت الذي كان المجتمع ينظر فيه بريبة وتحفظ للعاملين والعاملات في هذا المجال.

سامي العنزي مدير إدارة البرنامج الثاني في إذاعة الكويت: إن الإعلام الكويتي عجز إلى الآن عن الإتيان بحبابة أخرى يتعلق بها الناس كما تعلقوا بمريم الغضبان، مريم الغضبان كانت امرأة مميزة لخلقها وممثلة رائعة في أدائها.

سعد الفرج: رحم الله زميلة تحدت المجتمع وتحدت التقاليد وتحدت العادات في ذلك الوقت عام ١٩٦١، ولذلك يجب أن يذكر ويخلد اسمها في أكثر من مكان في الكويت.

رحلتها مع المرض

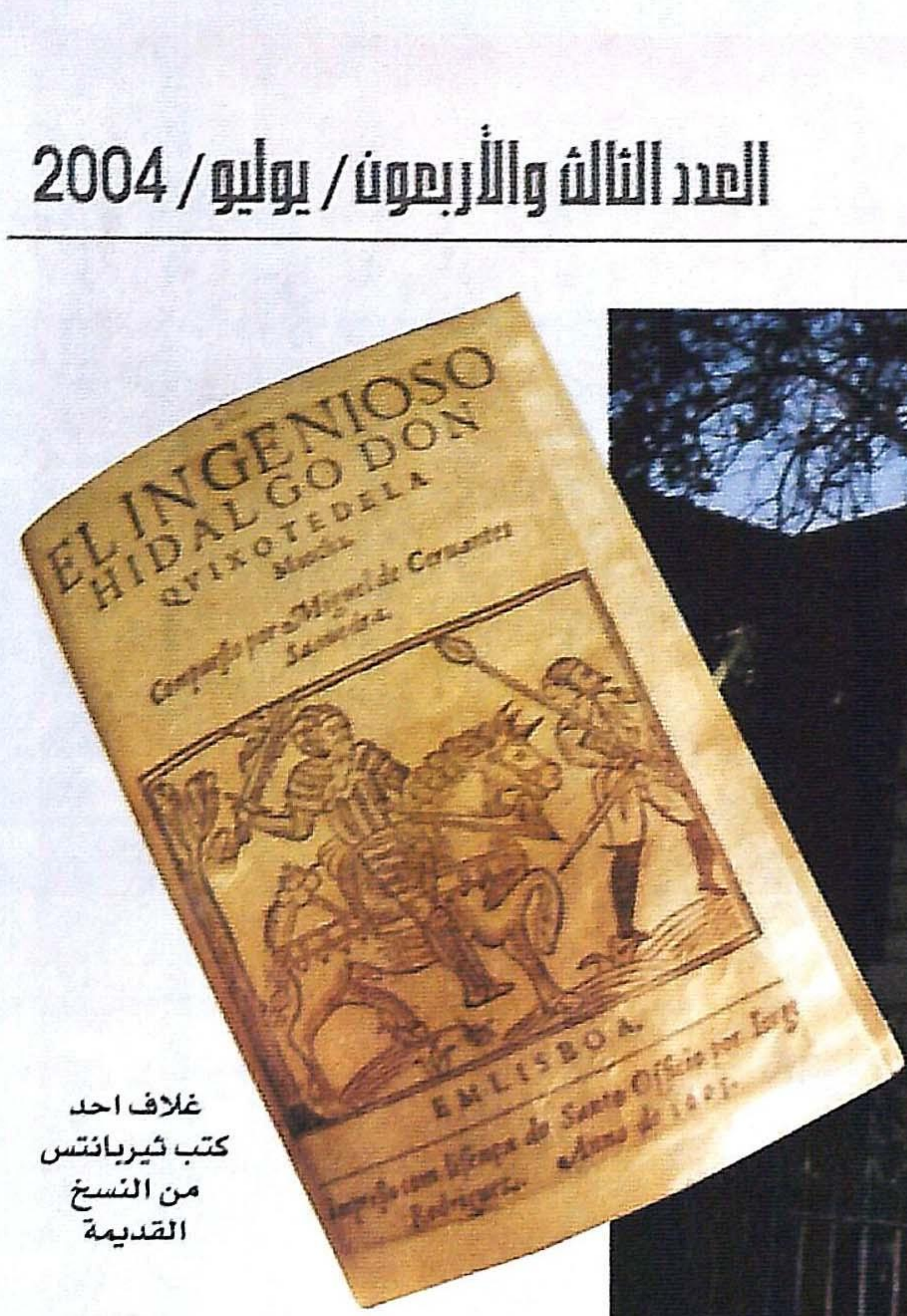
منذ عام ١٩٩٥ والفنانة القديرة الراحلة مريم الغضبان تعاني أشد المعاناة. هذه الرائدة المسرحية الكويتية التي وهبت عمرها من أجل خدمة الفن في بلدها على حساب صحتها، فقدت البصر الذي كان سببه ارتفاع نسبة السكر في دمها، وكذلك ارتفاع ضغط الدم، واستمرت تحاول الحصول على بصيص من الأمل لعلاجها وكانت آخر رحلة علاجية لها خارج الكويت في أبريل ١٩٩٩ إلى المملكة العربية السعودية.

أما عن قصة فقدان الفنانة مريم الغضبان بصرها فقد جاءت بالتفصيل على لسانها في حوار أجرته معها مجلة «مرآة الأمة»، في عددها (٩٩٢) بتاريخ ١٩٩٥/١١/٦م حيث قالت: «لم تكن هناك أي بوادر أو إشارة. ليلتها كان آخر أيام العيد، وكنت في سهرة مع زوجي، عدنا للبيت، نمت استيقظت في التاسعة صباحا، فوجدت عيني كما لو كان هناك شيء أسود يسودها، فقلت لزوجي الذي علل ذلك بالإرهاق، فنمت ثانية حتى الثانية عشرة، بعدها استيقظت وأخذت مفاتيح سيارتي للذهاب لوالدتي وحين شرعت في قيادة السيارة وجدت نفسي لا أرى فعدت للمنزل، وأخذت في البكاء وقلت لهم إني لا أري».

وفي الأول من يوليو ١٩٩٥ وبعد الانتهاء من التقارير الطبية التي وضعتها لجنة من الأطباء أفادت بأن حالتها خطيرة ولا تحتمل أي تأخير تقرر سفرها للعلاج في الخارج وبالتحديد في ولاية فلوريدا بأمريكا، وقد رافقها في رحلتها أخوها وأختها وابنتها، حيث أجرى لها أخصائي العيون الدكتور ديبري تسع عمليات، خمس منها في اليسرى، وأربع في اليمنى، وقد تعرضت إلى انتكاسة، وذلك بسبب وجود فتحة خلفية في قعر العين، حتى اضطر الدكتور المعالج إلى وضع سيلكون ليسدها، وكان السبب الرئيسي في فقدان بصرها وجود نزيف وورم ودهون وسائل أبيض وآخر أسود. وفي يوم الاثنين الموافق ١٩٩٥/١٠/٣٠ عادت الفنانة مريم الغضبان إلى أرض الوطن بعد رحلة العلاج، وكان في استقبالها حشد كبير من الفنانين والإعلاميين في قاعة التشريفات بمطار الكويت الدولي وخارجها، حيث كان هناك عدة فرق شعبية في استقبالها.

وفي أبريل ١٩٩٩ سافرت الفنانة مريم الغضبان إلى مدينة الرياض بالمملكة العربية السعودية للعلاج بمستشفى الملك خالد التخصصي للعيون. على نفقة صاحب السمو الملكي الأمير فيصل بن فهد الرئيس العام لرعاية الشباب. واستمرت تعالج بعد ذلك في مستشفيات الكويت، وبعد معاناة طويلة مع المرض أسلمت روحها الطاهرة يوم الخميس الموافق ٢٠٠٤/٦/٣م في مستشفى الأميري، وقد شيّعت جنازتها يوم الجمعة الموافق ٢٠٠٤/٦/٤م في حضور عدد كبير من الفنانين والإعلاميين يتقدمهم وزير الإعلام ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



غلاف احد كتب ثيربانتس من النسخ القديمة

لقطة خارجية لبيت ثيربانتس / المتحف

بيت الطفولة مصدر الإبداع

متحف ثيربانتس بمدريد

مفلح العدوان - الأردن

«لا يعرف القلب الإسباني، من لم يعرف ثيربانتس».

أتذكر هذه الجملة في مفتتح ما كتب د. حسين مؤنس حول الكاتب الإسباني ثيربانتس، ويضيف مسترسلا:

«ما من شخص يلقاك في هذه البلاد - ويقصد إسبانيا - أو يطالعك في صحائف تاريخها إلا وجدت هذا الرجل قد فطن إليها، وأثبتها، وعرضها في شتى جمالاتها، عرضا يكاد يغنيك عن التماسها فيمن ترى من الأحياء...».

أرى الأحياء، وأتلمسهم، مليئين بالبهجة، والنشاط، والإسراف في التمني والحركة، وأنا يسير بي التوق إلى قلعة هينارس (الكالادوهيناريس) شمال شرق مدريد، حيث مسقط رأس ثيربانتس، في بيت جده، هناك، الذي صار متحفا يخلد ذكرى مبدع إسبانيا، ورائد الرواية الأوروبية الحديثة.

هي ذي بوابة بيت طفولة ثيربانتس التي احتضنت لثغات أول أربع سنوات من عمر مبدع «دون كيخوته»، هنا، حيث صرخات الولادة، وخطوات الاكتشاف البكر.. لكن، كيف يمكن فك تميمة الدخول إلى هذا الإبداع الماثل أمامي، واسمه متحف ثيربانتس، بيت اكتشافه المبكر للحياة، الذي أعيد إحياؤه عام ١٩٥٢، تخليدا لذكرى كاتب إسبانيا البديع «ميجيل دي ثيربانتس سابدرا»؟!

إنها الزيارة الأولى، بما تحمل من معاني الدهشة والإعجاب، والرغبة في قراءة «جينات» روح هذا الإبداع في كل تفاصيل منمنمات الحجر، وما تكثف في فضاء كان خيال ثيربانتس يسرّح أول قطعان اكتشافاته فيه.. خطوة أولى، وقيل لي قد ولد هنا عام ١٥٤٧، فاستلبني مهد ذاك الطفل الذي أُفرغت حجرة للدلالة على موقع أول أحلام الإبداع، وبداية رؤيته لحقيقة النور.

تتبعت عبر خطواتي في الغرف الأخرى، بحثي عن صاحب فكرة إحياء هذي الذكرى، في بعث هذا المكان، فوجدت أن الذي أسسه أحد أثرياء البلدة المعجبين بأدب ثيربانتس، واسمه لويس استرانا مارين، وهو من اشترى البيت وأعاد ترتيبه كما كان في العصر الذي ولد فيه الكاتب، وأعلنه متحفا احتوى في داخله تفاصيل البيت من غرف معيشة، وغرف ضيافة، وغرف نوم، ومكتبة، وصور ولوحات لشخصيات تاريخية من إسبانيا.

خطوة أخرى..

تتجلى فرادة المكان، وخصوصية المتحف في احتوائه أقدم الطبعات لكتب ثيربانتس، وأهمها رائعته «دون كيخوته» التي يعود تاريخ أول طبعة لها إلى عام ١٦٠٥، إضافة إلى جميع ترجمات هذا العمل إلى الإنكليزية، والألمانية، والفرنسية، والهولندية، والصينية، ولغات أخرى كثيرة، تكاد تشمل كل لغات العالم التي تخطر في البال!

ها هو «دون كيخوته» مرة أخرى، وخلفه تابعه «سانشو بانزا»، في طريقهما إلى طواحين الهواء.. تلك الخطوات موجودة في حجرة أخرى من المتحف، خصصت لتكون مسرحا للدمى يجري فيه تجسيد الرواية بشخصياتها، كي تعرض على الجمهور الزائر للمتحف بين وقت وآخر!

مليء هذا المكان بروح ثيربانتس..

تحسه من عتبة الدخول، وتتشربه شيئا فشيئا، كلما أوغلت فيه اكتشافا، وأمعنت فيه نظرا، حيث كل شيء يعود بك إلى القرن السادس عشر، الأثاث، الأواني، الصور، الكتب، الحجارة، الهندسة، بل حتى الهواء إذ تتنفسه بذاك العصر، فتتهيب المكان، لكنك تحبه، وحين تصعد أحد أدراجه، تحس كأنك ستصادف أحد فرسان العصور الوسطى مدججا بكامل أسلحته، أو ستتقمصك روح أبطال أقاصيصه عندما تمر بالمكتبة التي تطالعك عناوينها كأنها تعلن جلال حضورها، فتتذكر قصة «النورية»، بمثاليتها وواقعيتها، أو العاشق الحر، وبقية قصص ثيربانتس، كقوة الدم، والإسبانية الإنكليزية، والغسالة الشهيرة، وحديث الكلاب، وما تبقى من مؤلفاته، غير أن خيط متابعتك لإنجازات كاتب إسبانيا الأدبية، ينقطع حين تبهرك قطعة أثاث قديمة رسم على كل جزء منها مقطع من مسيرة دون كيخوته وتابعه في أثناء بحثهما عن مغامرات الفروسية!

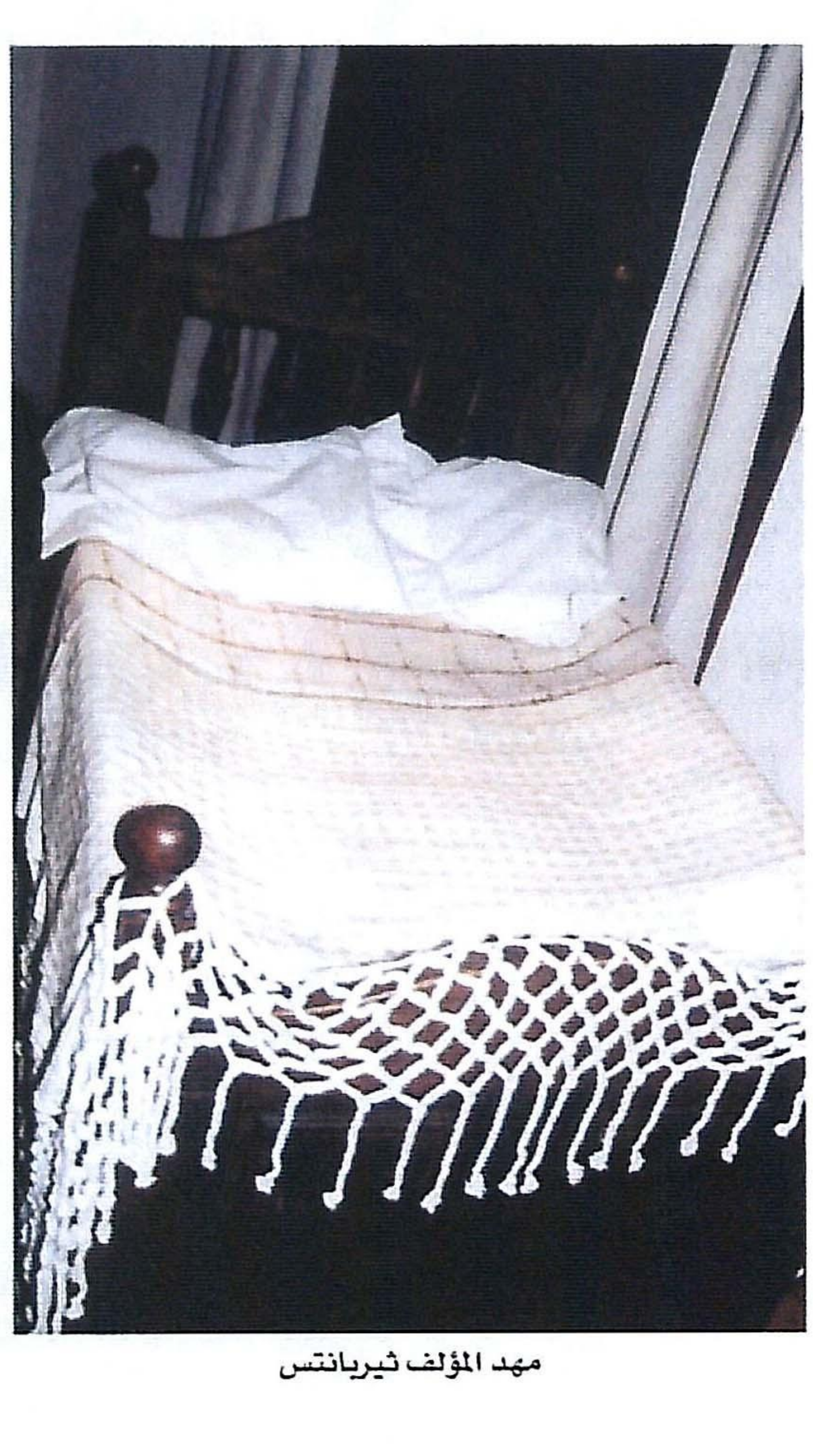
أتابع المسير، وأنا أقرأ، الآن، كتيبا حول ثيربانتس، يذكر فيه أنه كتب أعظم ما لديه بين الثامنة والخمسين، والتاسعة والستين من العمر، حيث كان يتمتع بشباب في العقل والروح يحسده عليه أي كاتب، وهو بذلك يمثل إحدى معجزات التاريخ الأدبي.

يوم واحد لا يكفي لاستذكار ثيربانتس في بيت طفولته، فاتحة لاكتشاف إسبانيا التي خلدها مؤلف «دون كيخوته» من خلال أعماله الأدبية.

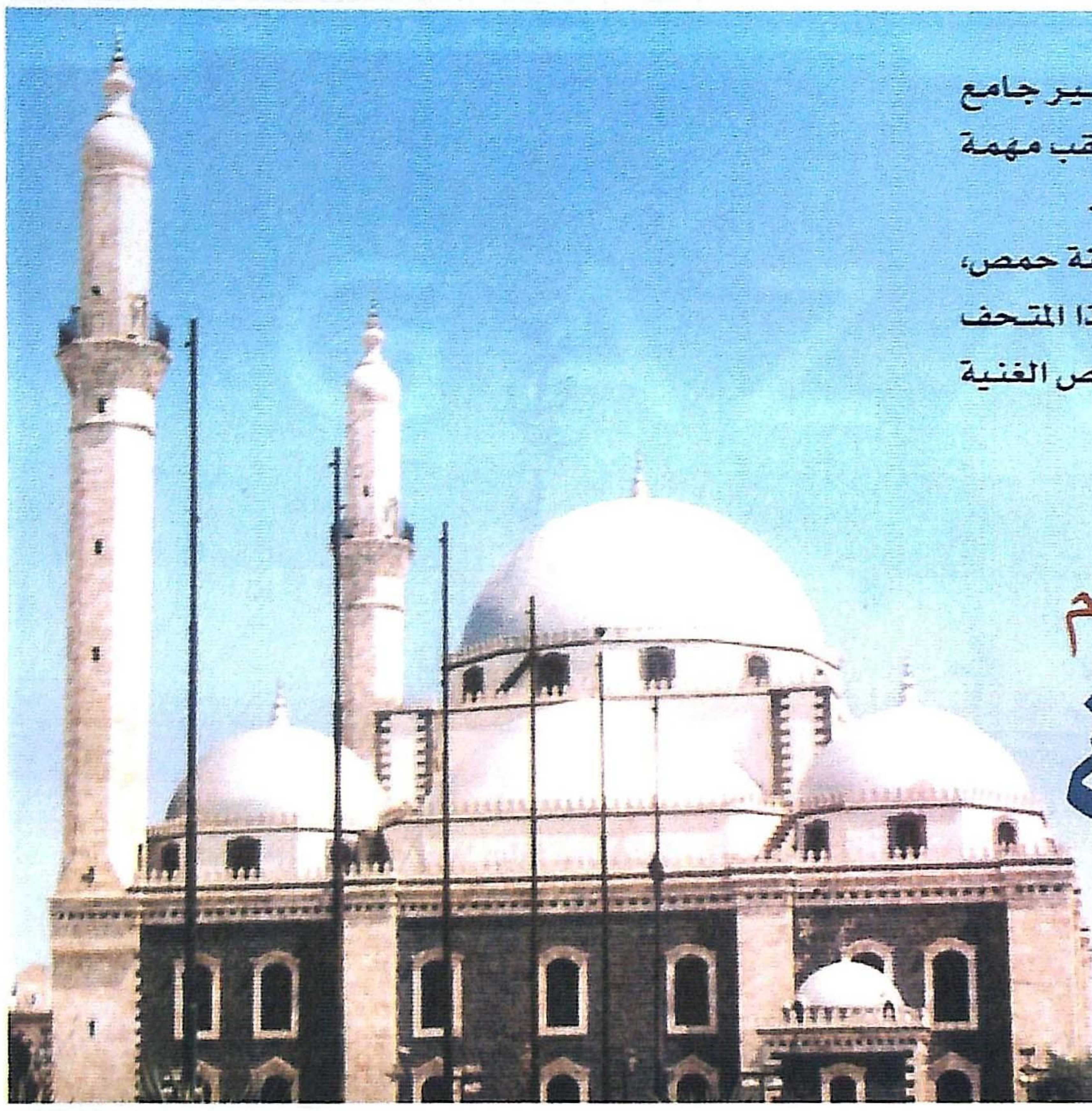
ها أنا أودعه أمام البوابة التي دخلت فضاء عالمه منها، قارئا آخر تاريخ متعلق به، مثبت عليها، وهو يودع الحياة فقيرا إلا من أدبه وإبداعاته، حيث توفي في الثالث والعشرين من أبريل سنة ١٦١٦.

تبتعد خطاي، وأنا أسمع ذاك اللحن الجنائزي، ترافقه أصداء حوار «دون كيخوته»، مع تابعه وهما يستذكران «ثيربانتس» بإبداعه لشخصيتيهما، ويشيدان بما أضافه من منتج إبداعي فاعل للأدب وللإنسانية!

رسومات تمثل بطلي ثيربانتس (دون كيخوته وتابعه)


مهد المؤلف ثيربانتس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



في وسط مدينة حمص السورية في الزاوية الشرقية من مصلى جامعها الشهير جامع خالد بن الوليد - رضي الله عنه - يقوم متحف الآثار الإسلامية الذي يؤرخ لحقب مهمة من التاريخ الإسلامي في هذه المدينة، التي يعود أقدم ذكر لها إلى أكثر من خمسة آلاف سنة. والغاية من افتتاح هذا المتحف، إعطاء فكرة واضحة عن الفترة الإسلامية العربية في مدينة حمص، وما جاورها، وليكمل الزائر العربي والأجنبي زيارته إلى جامع خالد بن الوليد بزيارة هذا المتحف والاطلاع على مقتنياته النادرة، مما وجد فوق الضريح، وفي أماكن متعددة من مدينة حمص الغنية بكنوزها الأثرية.

تعود كنوزه إلى أكثر من ٣٠٠ عام

متحف الآثار الإسلامية بحمص

خالد عواد الأحمد - سوريا

عبر قاعات المتحف، رتبت أنواع عديدة من الأواني الفخارية التي تعود إلى العهد المملوكي والأموي، ومن بينها آنية نُقش عليها اسم السلطان الناصر صلاح الدين الأيوبي، كما يضم المتحف مخطوطات في العلوم العربية في الطب وعلوم النحو والصرف والتاريخ، بالإضافة إلى العلوم الدينية الأخرى، ومن ضمن محتويات المتحف مصاحف يعود تاريخها إلى أكثر من ٣٠٠ عام، ومن التحف المعروضة بعض الأدوات الفضية القديمة، مما وجد على ضريح البطل الصحابي خالد بن الوليد، كالمحبرة الفضية التي كانت تثبت في زنار المتعلمين في ذلك الزمان، كما أن من بينها بعض القلائد والعقود الفضية التي تعود إلى أزمنة إسلامية مختلفة. وفي المتحف بعض النقود الإسلامية البرونزية القديمة وبعض النقود الورقية.

يضم المتحف عددا كبيرا من التحف المعدنية، ومنها مجموعة من الأسلحة القديمة، كالسيوف التي كان يستخدمها البطل الإسلامي خالد بن الوليد، وإن كنا نظن أن هذه السيوف هي نسخ مقلدة للسيوف الأصلية الموجودة في متحف إسطنبول الإسلامي في تركيا، وتشغل جزءا من المتحف أدوات الاستعمال اليومية، مثل الطاسات والأوعية القديمة.

ونظرا إلى أن الفخاريات كانت تمثل أهم مرتكزات العمل الصناعي، فقد ضم المتحف الأدوات المنزلية والسُرج الضوئية، وجرار حفظ الماء والمؤن الغذائية، تقابلها بعض النماذج التي تدل على تطور الصناعة الخشبية، كالملاعق وبراميل حفظ السوائل من زيوت وغيرها، وقوالب الطباعة الخشبية على القماش والأختام الخشبية، إضافة إلى أختام الولاة العثمانيين والطابعات الخشبية التي كانت تستخدم في الطبع على القماش بعد تطريزه. فالتطريز كان مركزا على الشراشف وأغطية السرير والمناشف والوسائد التي كانت تحملها الفتاة إلى منزلها الجديد، إلى جانب الملابس الفاخرة المطرزة بخيوط الذهب والفضة، وكانت الرسومات تأخذ موضوعها الرئيسي من الزهور، التوليب والورود والمكحلة والقرنفل.

وهناك بعض القطع المعروضة التي تدل على تطور صناعة الخزف في بلاد الشام، كالفخار المطلي بالمينا من إنتاج «شرف الأبواني»، وهذا النوع يمتاز بـ «الرنوك» والشارات التي كانت تصنع للأمراء في العصر المملوكي مثل «رنك البقجة»، الذي كان يمنح لـ «الجمدار»، أي المشرف على الملابس في القصر السلطاني، و«رنك العصا البولو»، الذي يُمنح لـ «الجوكندار»، المشرف على لعبة «البولو»، و«رنك الكأس»، الذي كان يُمنح لساقي السلطان. ويضم المتحف بعض الأقفال والموازين وأواني الاستحمام التي كانت تمثل فولكلورا شعبيا خاصا للذهاب إلى حمام السوق، كما يضم أساور وخلاخيل فضية كانت تتزين بها النساء وأخرى خاصة بالأطفال. وفي زوايا أخرى من المتحف نرى نماذج مختلفة من النقود التي استخدمت في عصور مختلفة، والتي ضرب بعضها من معدن البرونز الذي لعب دورا مهما في التداول، وخاصة وقت الأزمات عندما تطرد العملة الرديئة العملة الجيدة من الأسواق، بالإضافة إلى الأوراق النقدية التي تعود إلى أواخر الحكم العثماني، وزمن الاحتلال الفرنسي، وفي العهد الوطني لسوريا.

في ركن متميز من المتحف، نرى سنجقا أحمر يرمز إلى جامع خالد بن الوليد، ويعود صنعه إلى أوائل القرن العشرين. وهو عبارة عن قطعة كبيرة من القماش ذات أطراف أربعة، مكتوب في كل زاوية منها اسم أحد الخلفاء الراشدين: أبو بكر، عمر، عثمان وعلي رضى الله عنهم، وهو مثبت من وسطه بعمود من الخشب ينتهي برأس فضي، وكان هذا السنجق يحمل أمام بقية السناجق التي يُسار بها في العيد الفولكلوري - خميس المشايخ - الذي امتازت به حمص من دون غيرها من بلاد الشام، بدءا من النصف الأخير من القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن الحالي. كما نشاهد في المتحف بعض الأدوات التي كانت تصاحب الأناشيد في ذلك العيد، مثل الصنوج والمزاهر والدفوف ورموز بعض السناجق.

ويحتفظ المتحف بالمنبر الخشبي الذي كان موجودا في جامع خالد بن الوليد قبل عام ١٩١٢، ويعود تاريخ صنعه إلى ١١٧٩هـ، وقد نقش رسومه الهندسية فنان حمصي قبل ٢٠٠ سنة. وهناك أيضا فرمانات عثمانية صدرت عن السلطان العثماني عبدالحميد الثاني، والسلطان رشاد، وجاء في بعضها صك تعيين الموظفين والقائمين على الشعائر الدينية لجامع خالد بن الوليد بالحرف العربي، وباللغة التركية قبل اعتماد الأتراك على الحرف اللاتيني في كتاباتهم الحديثة، إضافة إلى بعض نماذج الطغراء التي اشتهر بها بنو عثمان.

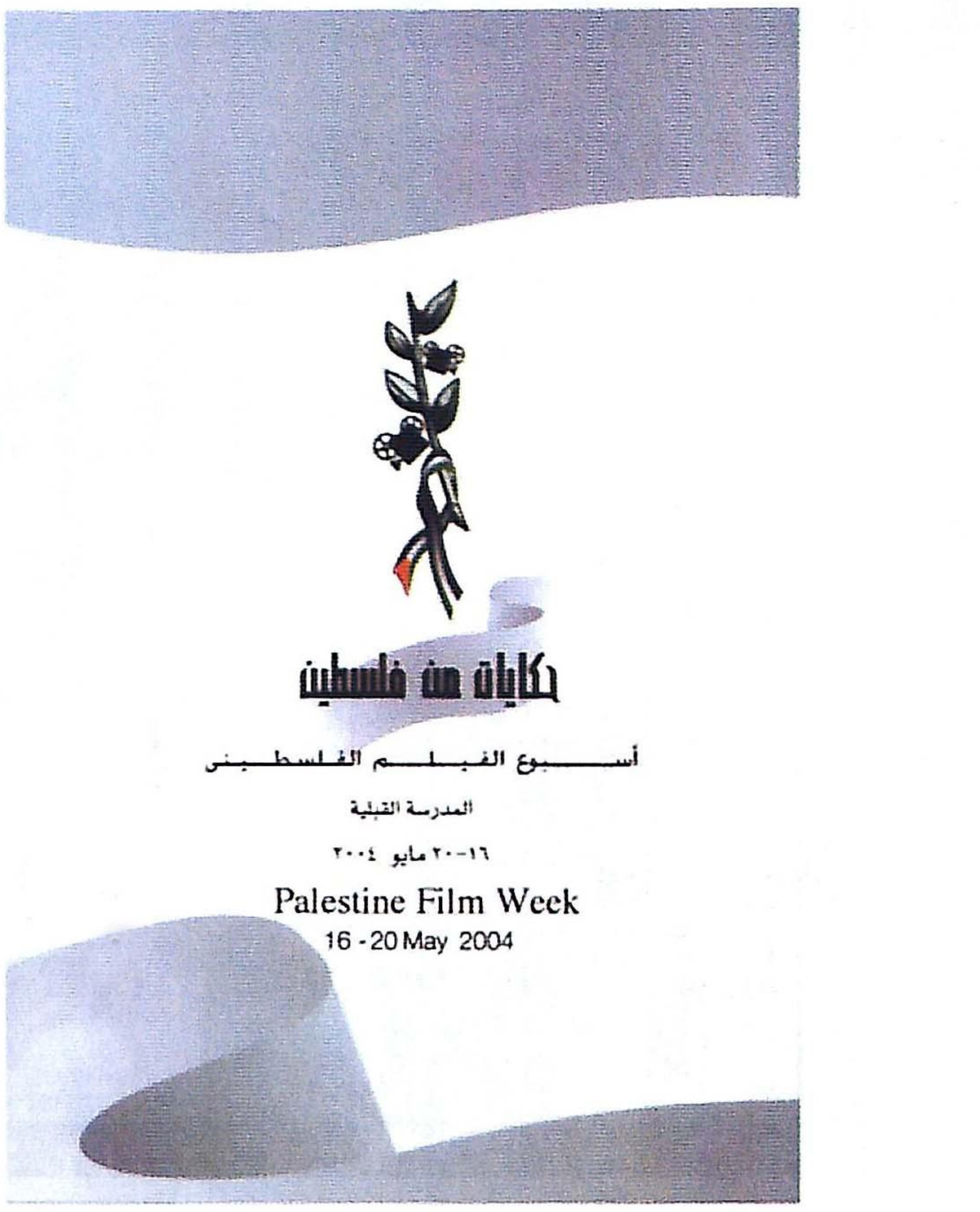
في منتصف بهو المتحف، يرى الزائر صندوقا زجاجيا مستطيلا يضم قوسا ينسب إلى الصحابي سعد ابن أبي وقاص. ويعتبر هذا القوس نموذجا فريدا من نوعه في القطر بشكله الجميل المتناسق، المدعم من جهته الظاهرية بنوع من العظام ترجح أنه من عظام الإبل، كما أنه مدعم من باطنه بجلد من جلود الوعل، وفي وسطه بروز لمسك هذا القوس وحفظ توازنه، مما لا يوجد في بقية الأقواس الأخرى. ويعتقد أن نوع خشبة «الخيزران» غير موجود إلا في منطقة ينبع في الجزيرة العربية.

في عام ١٩٧٤، عندما بدأت أعمال التجديد والترميم لجامع خالد بن الوليد، وجد العديد من اللوحات المكتوبة بالخط العربي، بالإضافة إلى مخطوطات أدبية وفقهية وطبية وفلسفية ورسائل في الحكمة والمعرفة، ومصاحف يعود تاريخها إلى أكثر من ثلاثمائة سنة خلت كتبت بخط اليد، ومصاحف أخرى حل ماء الذهب مكان الحبر العادي في كتابتها، بالإضافة إلى بعض المطبوعات الحديثة ونماذج الأعلام القديمة التي كانت تمثل الرايات العربية، وصور موثقة عن بعض الأماكن الأثرية التي، للأسف، لم تعد موجودة، على رغم أنها كانت تمثل في فن عمارتها وزخارفها آية من آيات الجمال والفن المعماري العربي الأصيل المتمثل في الاهتمام بزخرفة البيوت والتشكيلات الهندسية والمناظر الطبيعية، التي لم يبق منها سوى صور أخذها بعض المصورين الهواة قبل هدمها، ومنها قصر عبدالحميد باشا الدروبي، وبعض السيباطات الحمصية ذات الحجارة السوداء التي تشتهر بها مباني حمص القديمة، بالإضافة إلى الجدران الحجرية والسقوف القرميدية المائلة والغرف الواسعة والنوافذ الكبيرة التي تستقبل ضوء الشمس، ونسمات هواء الصباح محملة بعبق رائحة الياسمين والأكاسيا والزنابق البيضاء والحمراء ◆

مصاحف قديمة

فخاريات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



بحث نبيل عن الحقيقة

إطلالة على فلسطين

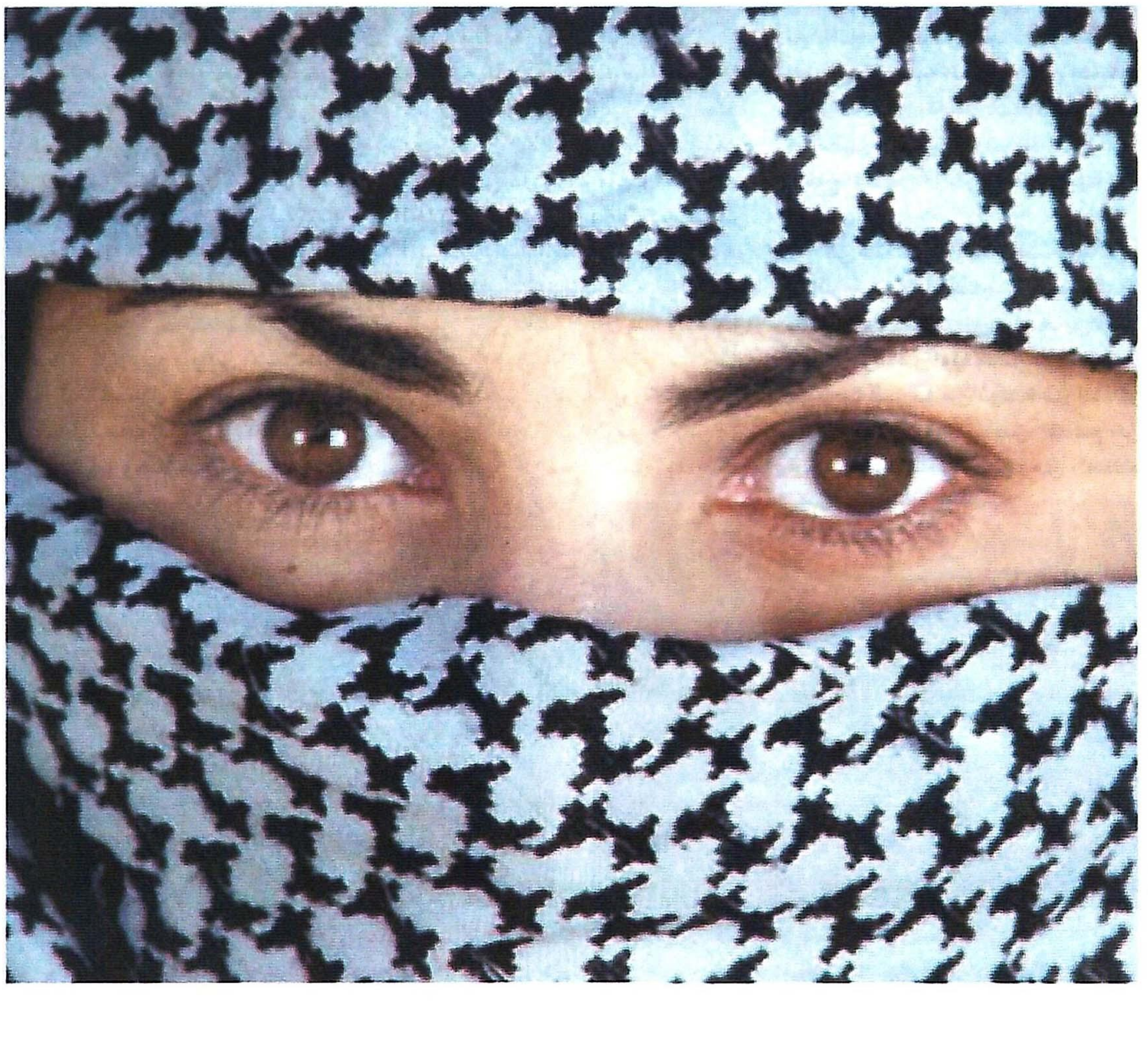
في إطار التلاقح الثقافي بين مؤسسة التعاون الفلسطينية والمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أقام نادي الكويت للسينما أسبوع الفيلم الفلسطيني في الفترة من ١٦ إلى ٢٠ مايو ٢٠٠٤ بمقر «المدرسة القبلية» بالكويت.

والجدير بالذكر أن النادي منذ إنشائة عام ١٩٧٦ قدم أكثر من مائة مهرجان وأسبوع سينمائي، حرص من خلالها على تقديم سينمات مختلفة من كل دول العالم، وكان للنادي شرف تقديم السينما الفلسطينية في بداية الثمانينيات، ومرة ثانية عام ٢٠٠٢، وهذا هو أسبوع الفيلم الفلسطيني الثالث الذي ينظمه النادي، ويعرض من خلاله مجموعة من الأفلام الروائية والتسجيلية التي تقدم إطلالة على فلسطين في السينما، وكلها تعرض للمرة الأولى في الكويت. وهذه الأفلام هي: «زواج رنا» من إخراج هاني أبو اسعد و«أرض الصبار» من إخراج باتريك بورغية و«يد إلهية» من إخراج إيليا سليمان و«أنس بغداد» من إخراج سمير و«قطاع غزة» من إخراج جيمس لونلي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عماد النويري - الكويت

الفيلم الأول في العرض كان بعنوان «زواج رنا» الذي يثبت من خلال أحداثه قدرة الشعب الفلسطيني على بعث الأمل والبسمة والفرح، على رغم أحزانه وآلامه وقدرته على تحدي كل حواجز الظلم والاحتلال، ليصل إلى سعادته، وذلك من خلال ما قامت به رنا بطلة الفيلم الذي يخيرها والدها بين الزواج من أحد الأشخاص الذين يضع أسماؤهم في ورقة، أو السفر معه إلى مصر، لكن الحب الذي أسرها وعلقها بخليل الفنان والمبدع يجعلها تخرج من بيتها صباحا لتنتقل من شارع إلى شارع، ومنزل إلى آخر، بحثا عنه حتى تذهب من القدس الشرقية إلى رام الله، حيث يتواجد المسرح الذي يعمل فيه، لتعود به ليعقد قرانه عليها قبل موعد سفر والدها، وعلى رغم الخوف الذي يداخل مشاعرها وقلبها عندما ترى هدم البيوت واستشهاد أحد الشباب، وهي في طريقها مع خليل للبحث عن المأذون إلا أنه يجري الزواج بعد أن يتعذر على المأذون الوصول إليهما بسبب وضع حاجز أمني إسرائيلي ليمنعه



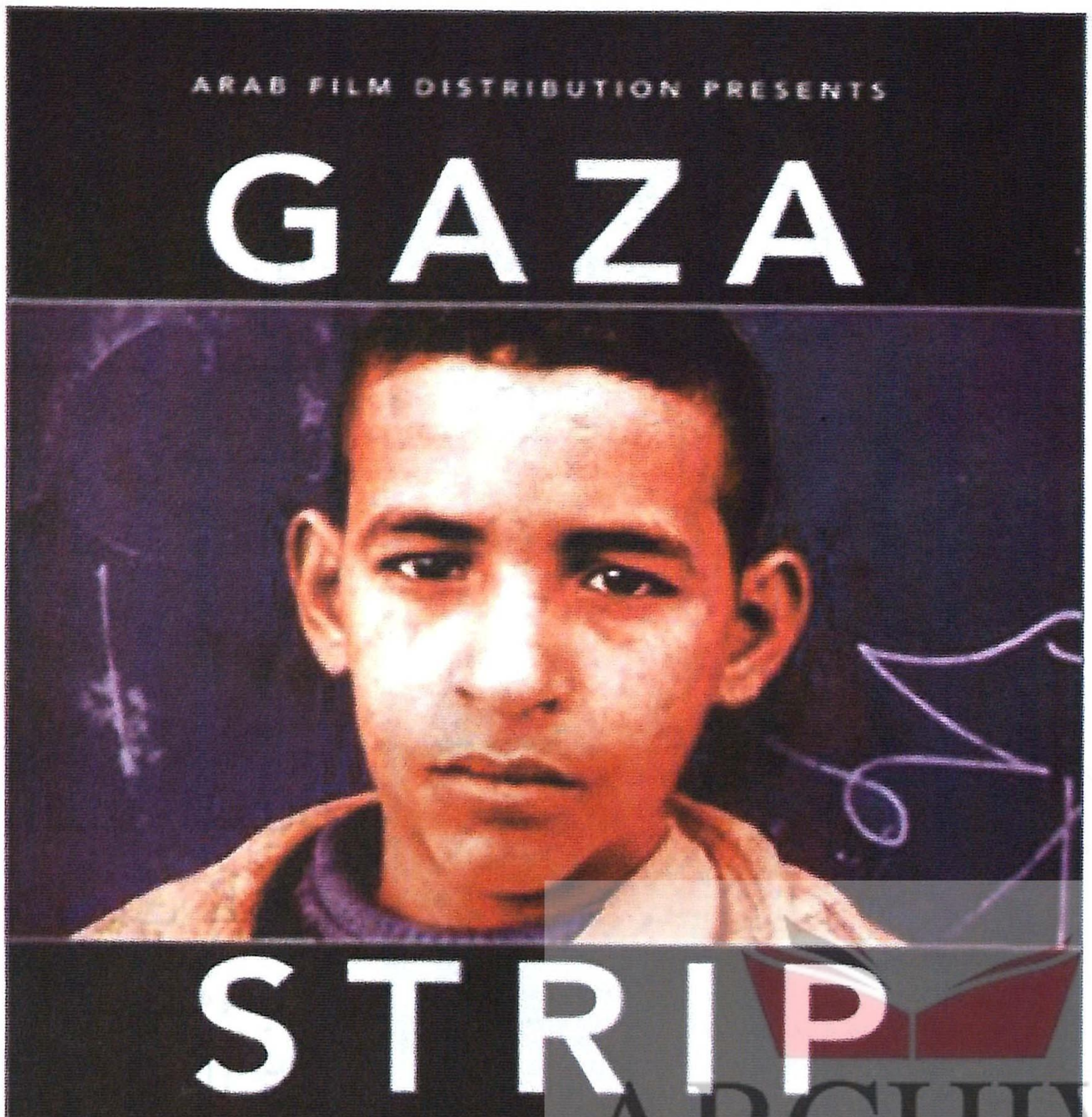
من المرور، فتقوم باصطحاب والدها ويتبعها المدعوون إلى ذلك الحاجز لتعقد قرانها في باص وتحتفل في الشارع رغما عن كل موانع القهر والظلم.

وقد استطاع هاني أبو سعد مخرج هذا الفيلم إثبات عدة وجوه لإصرار الشعب الفلسطيني على الحياة والحرية، سواء بالمقاومة أو بفرض الفرح على من أرادوا انتزاعه منهم.

في «زواج رنا»، تنتصر الحياة على الاحتضار والموت، ويقاوم فيه الفلسطيني بالفرح كما يقاوم بالسلاح وعن الفيلم قال مخرجه لـ «رويترز»: «حياتنا ليست كلها انتفاضة، وإنما لدينا الكثير من الوقت للحب والحياة»، وعن الفيلم قالت الفنانة فانيسا ردجريف: «إنه بحث نبيل عن الحقيقة وهذه هي رسالة الفن العظيم».

وفي فيلم «الصبار» تدور الأحداث حول القرى الفلسطينية المدمرة من خلال عين الشاعرة. النص رواية زهيرة صباغ، فقد درست زهيرة الأدب الإنجليزي، وتعمل حاليا أمينة مكتبة الشاعر

فيلم «قطاع غزة»



أبي سلمى في الناصرية، وأحبت التصوير الفوتوغرافي لتساهم في احتفاظ الذاكرة العربية بصور أطلال المدن الفلسطينية بعد عبث المحتل الاسرائيلي، وحتى تبقى فلسطين هي القضية، تقول زهيرة: «في الناصرة قامت إسرائيل بتحويل البيوت العربية، بعد أن هجرها أهلها، إلى متاحف وملاه ليلية، وقد حاولت بالتصوير الفوتوغرافي أن احتفظ بصور المباني الأصلية قبل التهويد الذي طال كل المدن الفلسطينية»، وتعود تسمية الفيلم بزهر الصبار إلى أن هذا النبات كان أجدادنا في فلسطين يقومون بزراعته على حدود المدن والبلاد حتى يكون بمثابة السياج، فأصبح مع الزمن رمزا للحدود الوطنية، كما يحصل الفلسطينيون من الصبار على ثمرته التي نطلق عليها في مصر التين الشوكي.

وينطلق فيلم «يد إلهية» من مدينة الناصرة أيضا، وعلى رغم الشمس الخريفية الساطعة، فإن أحداث الفيلم تدور عشية أعياد الميلاد، وفي أيام شهر رمضان المبارك، وتبدو الناصرة في الفيلم كأنها أبعد ما تكون عن أجواء العيد، فالعنف الاسرائيلي يحصد كل يوم العشرات من الشباب الفلسطيني المسلم والمسيحي بلا استثناء، وحتى بابا نويل الذي حمل الهدايا للأطفال يطارد من قبل الصبية أنفسهم، إذ لايشعرون بالرغبة في الاحتفال فيما الحزن يخيم على صورة إخوتهم في باقي الأرض الفلسطينية.

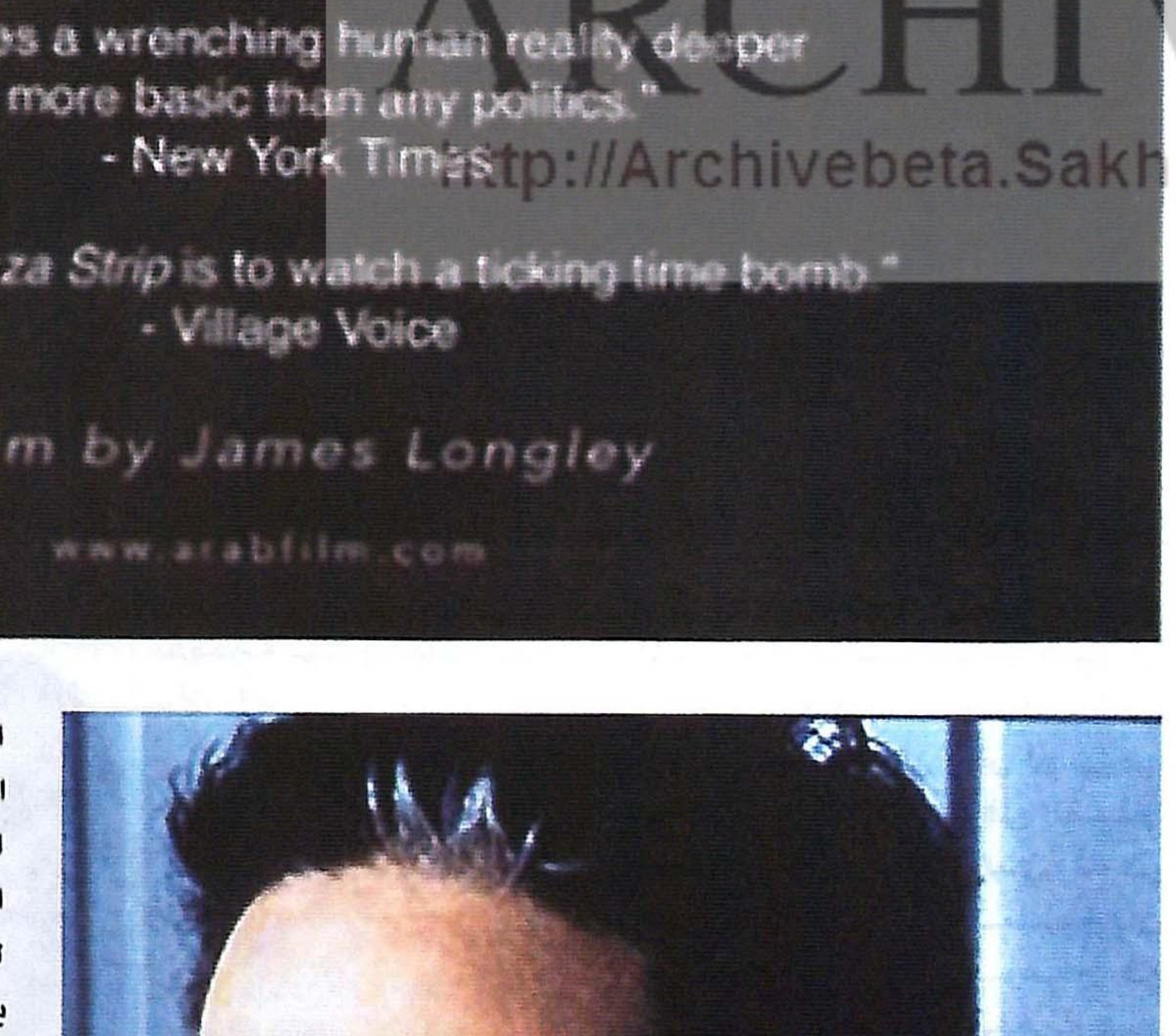
في فيلمه الذي قسمه إلى ٦ فصول، يقدم سليمان الناصرة بهدوء كبير يقترب من الهدوء المزيف، مركزا على التكرار لتفاصيل الفعل اليومي الذي لاتراقبه الكاميرا بمقدار مايراقبة عدد من الشخصيات التي تمر أمامها، وهي لاتتحرك فيما يأتي أهل الحي بأفعال نكدية من بعضهم تجاه الأخر. وهي أفعال تتراوح مابين بريء في الظاهر مثل رمي كيس قمامة المنزل في باحة بيت الجيران مرورا بتمزيق كرة أفلتت من بين قدم صبي بارع في ملاعبتها والمراوغة بها، وصولا إلى إحراق سيارة بالمولوتوف، أو إطلاق الرصاص على شبابيك المنزل.

بالإضافة إلى نغمة الهزل التي يظهرها إيليا سليمان في هذا الفيلم، فقد أطلق خياله على أكثر من صعيد، ابتداء من بناء الشخصيات المتميزة ذات السحنة الكوميدية على غرار مدرسة فيديركو فلليني، الذين حركهم فى بعض الحالات، كما لو كانوا شخصيات استخرجت من أفلام الصور المتحركة بالتهكم من الفعل اليومي، وردود الأفعال غير الظاهرة للعديد من الشخصيات التي تضطرها العقد الاجتماعية في أحيان كثيرة إلى إخفاء ماينبغي التعبير عنه، أو إظهار ما يتمنون إخفاءه.

وفي فيلم «قطاع غزة»، تدور الأحداث لتصور الفترة بين يناير وأبريل ٢٠٠١، تلك الفترة التي أعقبت بداية الانتفاضة الثانية، حتى اختيار شارون كرئيس وزراء إسرائيل، وعن هذه الفترة يقول المخرج: صنعت هذا الفيلم بدافع الفضول حتى أستطيع متابعة مايحدث في قطاع غزة لصعوبة الحصول على أي معلومات، عما يحدث في وسائل الإعلام المختلفة. كنت أرغب في معرفة كيف يعيش الناس هناك، وكيف يفكرون، وبماذا يحلمون.

بطل الفيلم هو الصبي محمد حجازي الذي يبلغ من العمر ١٣ عاما، ويعمل في توزيع الصحف، ويصور الفيلم أطفال الانتفاضة وهم يلقون الحجارة على جنود الاحتلال تعبيرا عن الغضب الفلسطيني، باعتبار أن تلك هي الوسيلة الوحيدة الممكنة لمقاومة الاحتلال. وخلال تصوير أحداث الانتفاضة، نتعرف من خلال لقاءات حية على بعض الذين يحلمون بتحرير أرضهم وتحرير وجودهم خارج أسوار المحتل، وعلى رأس الحالمين حتما سيكون الصبي محمد حجازي.

وفي فيلم «أنس بغداد»، تدور الأحداث في نهاية الأربعينيات من القرن الماضي، حيث يتناول المخرج قصص أربعة من اليهود العراقيين الذين اضطروا إلى الخروج من وطنهم، وكيف واجهوا نوعا جديدا من العنصرية، مثل كل قادم من اليهود العرب إلى إسرائيل. وبلهجة عراقية حكى أبطال الفيلم كيف تربوا في بغداد في نهاية الثلاثينيات وبداية الأربعينيات بصور منسجمة مع غيرهم من


«يد إلهية» للمخرج إيليا سليمان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

”في «زواج رنا» تنتصر الحياة على الاحتضار والموت، ويقاوم فيه الفلسطيني بالفرح كما بالسلاح فحياته ليست كلها انتفاضة، بل إن لديه الوقت للحب والحياة“

«القدس في يوم آخر» هاني أبو سعد

المسلمين والمسيحيين، قبل أن تطردهم الحكومة العراقية في الخمسينيات إلى وطن لم يرحب بهم ولم يرحبوا به. وفى الفيلم، اهتم المخرج سمير، الذي ولد في بغداد عام ١٩٥٤، بالتفريق بين انتماء اليهود الشيوعيين في إسرائيل إلى وطنين أحدهما عدو للآخر، وصراعات أخرى بين هويتين ولغتين وكيانين (فجأة أصبح وطني الأول العراق هو عدو وطني الحالي إسرائيل).

يذكر أن الفيلم إنتاج ألماني سويسري، وقد فاز بالجائزة الذهبية في مسابقة الأفلام التسجيلية الطويلة في مهرجان روتردام الثالث للأفلام العربية عام ٢٠٠٣.

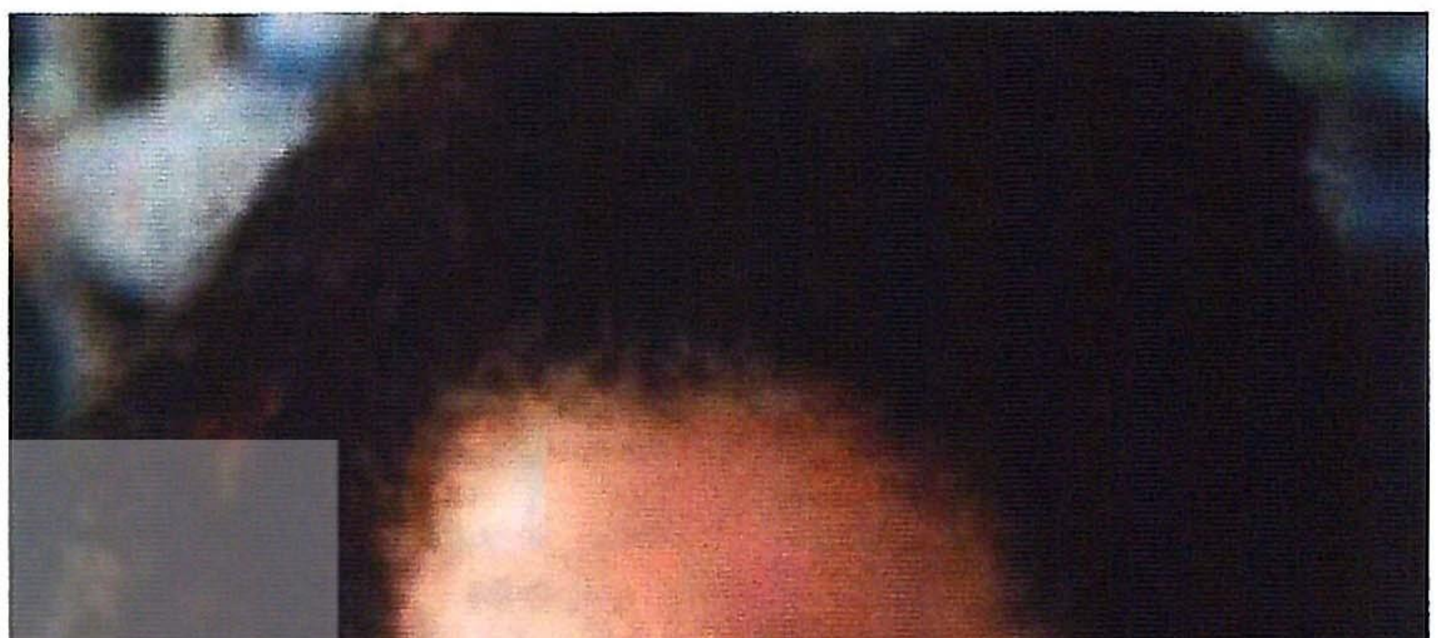
عرض الفيلم التسجيلي «إبداع» على هامش الأسبوع في مطعم «غوستو»، وهو يستعرض أمل العودة لدى الجيل الرابع من أبناء الشعب الفلسطيني إلى قراهم ومدنهم التي لم يروها أبدا، إنما يحملون ذكرياتها من أسلافهم، وعلى الرغم من البعدين الزمني والمكاني، فإن رحلة العودة التي كان يحلم بها الأجداد ما زالت حاضرة تدغدغ مشاعر المهجرين الفلسطينيين، وأملا يرنو إليه الأطفال بعد أن يئس الآباء والأجداد من تحقيقه.

ويسلط الفيلم الضوء على مجموعة من الأطفال يروون قصصهم، والأمل يحدوهم في العودة إلى مدن وقرى وبيوت وشوارع وأزقة لا يعرفون عنها شيئا سوى حكايات الأجداد والآباء، وعلى وقع سياسة التهجير والهدم الإسرائيلية الجديدة لمنازل مخيمي رفح وجنين وغيرهما من المخيمات الفلسطينية.

يقول أطفال الفيلم: إنهم ماضون في نقل حلم العودة إلى الجيل الذي يليهم، إلى أرض يقولون إنهم يشتمون فيها رائحة عرق أجدادهم وآبائهم، وعرض الفيلم جزءا من المعاناة التي يتكبدها المواطن الفلسطيني والتي ورثها الأحفاد من الأجداد، وأطلق أطفال المخيمات المهجرين دعوة إلى التعايش السلمي على أرض الأجداد والآباء، فهل يقبل الجيل الرابع في إسرائيل دعوة فلسطيني ٢٠٠٤؟

جاءت الانتفاضة الفلسطينية عام ١٩٨٧، ولم تكن السينما الفلسطينية الجديدة الناشئة في الوطن المحتل قد بلورت حضورها وأنضجته بعد، وعلى هذا، فقد انفرد في المراحل الأولى من الانتفاضة اهتمام فرق التصوير الأجنبية فقط، ثم بدأ بعض السينمائيين الفلسطينيين ممن كانوا يعيشون في أوروبا أو أمريكا، وممن حصلوا على جنسيات هذه البلدان، بالحضور ضمن مجموعات سينمائية أوروبية أو أمريكية، كما شرع الفلسطينيون في الأراضي المحتلة وفق الظروف والإمكانات المتاحة في عملية تدريب كوادر فلسطينية من الشباب هواة السينما ليتمكنوا من استخدام الكاميرا والتعامل معها لأجل تغطية أحداث الانتفاضة وتسجيلها وتوثيقها، وسنجد أن عددا من هؤلاء قد استطاع فعلا تسجيل العديد من المواد المصورة التي وظفت في ما بعد في صياغة ونسج عدد من الأفلام، سواء التسجيلية الوثائقية أو الروائية الطويلة أو القصيرة التي تتحدث عن الانتفاضة، ويذكر أن الجهود السينمائية الفلسطينية داخل الوطن المحتل استطاعت، عند مطلع التسعينيات، أن تتوج عملها بتأسيس العديد من الوحدات والمؤسسات والشركات العاملة في مختلف مجالات العمل والإنتاج السينمائي التي تخصصت بداية في تقديم خدمات التصوير، ومن ثم تولت عمليات التصوير بشكل مباشر، ويمكننا أن نذكر منها مؤسسة القدس للإنتاج السينمائي، ومركز الإنتاج السينمائي والتلفزيوني، ووحدات من طراز طيف للإنتاج وفيزيون أكاديمي وبيت الصحافة، ومشهد للإنتاج وغيرها، ويعتبر فيلم «أطفال الحجارة»، الذي أخرجه جورج خليفي وزياد فاهوم عام ١٩٨٨ بمنزلة الاستجابة الأولى من السينما الفلسطينية الجديدة لتناول موضوع الانتفاضة عبر رصد مجموعة من الأطفال، وحياتهم وحركاتهم في خضم الانتفاضة، ويعد فيلم «نشيد الحجر» لميشيل خليفة عام ١٩٩٠ من أشهر الأفلام الفلسطينية في هذا الصدد، كما اشتهر فيلم «أطفال جبل النار» لمي المصري عام ١٩٩٠، وهو فيلم تسجيلي وثائقي يجسد رؤية ذاتية للمخرجة لمدينة نابلس، التي اشتهرت في الانتفاضة بدورها. ويتحدث طوني قدح في فيلمه «الحرية المسلوبة.. فلسطين المحتلة» عام ١٩٩٠ عن مخيم الدهيشة قرب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



فيلم «أنس بغداد»

بيت لحم، والدور الكبير الذي لعبه هذا المخيم، بحيث غدا أحد معاقل الانتفاضة الكبرى، كما أنجزت ورشة عمل سينمائية مكونة من السينمائيين الشباب سهير إسماعيل ونزيه روزة وعبد السلام شحادة فيلم «يوميات فلسطيني» عام ١٩٩١، وفيه تصوير حي للانتفاضة في مواقع فلسطينية متعددة في المدينة (نابلس) والقرية (الخضر) والمخيم (الشابورة في رفح) وذلك لرصد الواقع اليومي للشعب الفلسطيني تحت الاحتلال.

وفي عام ١٩٩١، يقدم زياد درويش فيلمه «انتفاضة شعب»، ثم فيلمه «بيت ساحور مدينة الصمود» عام ١٩٩٢. واهتم المخرج رشيد مشهراوي بالحديث عن الانتفاضة من خلال أبعادها الاجتماعية وآثارها وربطها بالظروف والأحداث المحيطة. أما هاني أبو أسعد فإنه يختار من الطفولة الفلسطينية بوابة للدخول إلى ميدان الحديث عن الانتفاضة في فيلمه «بيت من ورق» ١٩٩٢. وفي عام ١٩٩٣ يقدم حنا مصلح فيلمه «جند الله» ليتابع نشاطات وفعاليات حركة المقاومة الإسلامية (حركة حماس) التي ولدت مع الانتفاضة. ويتابع جمال سليمان في فيلمه «على حدود الوطن» عام ١٩٩٣ الحدث الذي تمثل في إبعاد قرابة ٤٤٠ مجاهدا إلى مرج الزهور في جنوب لبنان لمدة عام بسبب أنشطتهم ضد العدو الإسرائيلي. ولم تكد السينما الفلسطينية داخل الوطن تحدد خياراتها وتنجز عددا من افلامها مع مطلع التسعينيات من القرن العشرين، حتى وجدت نفسها إزاء متغيرات وأحداث كان لها أن تمثل تحولات جوهرية في الأحداث مثل: انعقاد مؤتمر مدريد عام ١٩٩١، وانكشاف الستار عن اتفاقات أوسلو، والمصافحة التاريخية بين ياسر عرفات وإسحاق رابين، والاستعداد لعودة أفراد قيادة منظمة التحرير الفلسطينية إلى غزة. ولم يكن للسينمائيين الفلسطينيين أن يتجاهلوا كل هذه المتغيرات، بل كان عليهم أن يتعاملوا معها ويرصدوا آثارها وانعكاساتها، حتى إن لم يكن من الضروري تحديد الموقف منها. ومنذ أن حدثت تلك التحولات أصبحت الانتفاضة موضوعا صالحا للتأمل، فعبد السلام شحادة ينجز فيلمه «الأيدي الصغيرة» عام ١٩٩٥ من أجل رصد انعكاسات الانتفاضة على المجتمع الفلسطيني، من خلال ترك الأطفال المدرسة وانخراطهم في عالم العمل، وجورج خليفي في فيلمه «عازف الناي الصغير» ١٩٩٥ يتناول قصة ذلك الصبي المقدسي الذي يجد نفسه يبيع النايات للسياح مثقلا بآثار الانتفاضة عليه وعلى أسرته، بينما ينخرط الفتى محمد في مهنة بيع الشاي في فيلم رائد الحلو «بائع الشاي في غزة» عام ٢٠٠٠. وتابعت الأفلام الفلسطينية الحديث عن الهم الوجودي للشعب الفلسطيني كما اهتمت بذاكرة المكان الفلسطيني، خاصة أن الذكرى الخمسين للنكبة كانت عام ١٩٩٨، فأنجز العديد من الأفلام ذات العلاقة بتلك المناسبة، ففي ذلك العام أنجز محمد بكري فيلمه «١٩٤٨»، وأنجز محمود الولة فيلم «خمسون عاما على التهجير». واللافت للنظر أن الأفلام باتت تتحدث وكأن الانتفاضة قد تحولت من طابعها الشعبي العام إلى بعدها الإسلامي الديني، فظهر عدد من الأفلام التي أنتجتها القوى الإسلامية مثل «دماء في محراب إبراهيم» لمحمد إبراهيم وأسامة عبد الرزاق و«القدس وعد السماء» لإياد الدواد.

وربما يصح لنا القول: إننا في عموم الأفلام الفلسطينية سنجد الكثير من ملامح الانتفاضة الفلسطينية، سواء بآثارها في الأشخاص أو على الأحداث، فعلى رغم أن فيلم «زيتونات» لليانة بدر عام ٢٠٠٢ يتحدث عن شجرة الزيتون والمرأة الفلسطينية، فإنه لا يبتعد عن أجواء وأحداث الانتفاضة. كذلك بالنسبة إلى فيلم «موسم حب» لرشيد مشهراوي عام ٢٠٠٠ أيضا، وقس على ذلك الكثير من الأفلام الفلسطينية المنجزة في الفترة ذاتها، ومنها مجموعة الأفلام التي عرضت خلال الأسبوع الفلسطيني ◆

"«أنس بغداد» انتاج ألماني سويسري فاز بالجائزة الذهبية في مسابقة الأفلام التسجيلية الطويلة في مهرجان روتردام الثالث للأفلام العربية ٢٠٠٣"

مؤسسة التعاون
WELFARE ASSOCIATION
٢٠ عاما من الدعم التنموي والإنساني في فلسطين
20 Years of Commitment to Palestinian Development

أسست مؤسسة التعاون عام ١٩٨٣ على أيدي مجموعة من رجال الأعمال والمفكرين الفلسطينيين، لتوفير المساعدة الإنسانية والتنموية للفلسطينيين. ويستفيد من هذه المساعدة الجمعيات الأهلية الفلسطينية والمؤسسات المجتمعية والمنظمات الخيرية في فلسطين ولبنان، التي تقدم خدماتها لكل الفلسطينيين الذين يحتاجون إلى مثل هذا الدعم.

تسعى مؤسسة التعاون إلى أن تكون المؤسسة الفلسطينية الأهلية، التي تساهم في تطوير قدرات الإنسان الفلسطيني، والحفاظ على تراثه وهويته، ودعم ثقافته الحية، وفي بناء المجتمع المدني، وذلك من خلال التحديد المنهجي لاحتياجات الشعب الفلسطيني، وأولوياته، والعمل على إيجاد الآليات السليمة للاستفادة القصوى من مصادر التمويل المتاحة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يترك الفكر السينمائي المتخلف بصماته على جميع العناصر الفنية الأخرى في الفيلم المصري، فمن المستحيل أن نجد في فيلم هابط فنيا عذوبة موسيقى أو شاعرية صورة أو إحكاما في السيناريو، والأدوار الثانوية هي أحد عناصر الفيلم المهمة التي تقع أيضا ضحية الفكر المتخلف. إذ يعتبرها معظم المنتجين شيئا فرعيا، ولا يكلفون أنفسهم مشقة التفكير، ويعوض معظم المؤلفين بالأسماء المعروفة عن ركاكة موضوعاتهم لتضمن لهم جذب الجمهور. وبالنجمة الحلوة والممثل الوسيم والكوميدي الوضيع والراقصة الخليعة ومشاهد الجنس المبتذل في إطار الحدوتة التقليدية المعهودة، ويولي معظم المخرجين اهتمامهم للشخصيات الأساسية من نجوم المشاهير ويتبعهم بالتالي في أغلب الأحيان المصور، الماكيير، مهندس الصوت، مصمم الملابس... إلخ.

من فيلم «التعويذة»

الأدوار الثانوية في السينما المصرية

طريق المجد واللعنة

مصطفى عبدالوهاب - مصر

النجوم الكبار (وهم غير الممثلين الكبار) يعتبرون طاقاتهم أرفع من أن تظهرها هذه الأدوار المحدودة. ومن الأفضل أن يتركوها لمن هم أقل منهم حلاوة ووسامة وشهرة، غير مدركين أن أصحاب هذه الأدوار أنفسهم، هم الجنود المجهولون الذين يحملون على اكتافهم عبء نجاح الفيلم في كثير من الأحيان، أما الممثلون الشبان ذوو الطموح، فهم ينظرون بتوجس إلى هذه المقبرة التي إذا زلت فيها قدم أحدهم فلن يخرج بعد ذلك منها إلى السطح أبدا، وينظر الممثلون الكبار وبخاصة قليلو الثقافة منهم إلى الأدوار الثانوية على أنها امتهان لهم وتقليل من قيمتهم، وأنه يكفي لأي منهم أن يغامر ويقبل تمثيلها حتى تصبح سقطة يتمسك بها المنتجون، كما أن بعض النقاد الذين يفترض فيهم حياد الرأي، بل إن مهمتهم العمل على إنصاف هذه الفئة المهضومة الحق، نجدهم يساهمون بشكل أو بآخر في تأكيد هذه المفاهيم بالتركيز في تناولهم النقدي على مشاهير النجوم أو الشخصيات الأساسية في الفيلم على أحسن تقدير وتجاهل ممثلي الأدوار الثانوية.

لكن هل الصورة العامة للأدوار الثانوية مخيفة وقاتمة إلى هذا الحد؟

سأبدأ بأمثلة من بعض الأفلام العالمية قبل أن أركز جهدي على الأفلام المصرية، من منا ينسى «مكسميلان شل في محاكمات نورمبرج أو إيرين باباس في زوربا اليوناني وزد أو الممثل القدير أورسون ويلز في معركة ووترلو؟».

إن كلا منهم لم يظهر سوى دقائق.. لكن أدوارهم القصيرة في هذه الأفلام جعلت مواهبهم تبدو من خلالها كالقنابل الذرية صغيرة الحجم شديدة الانفجار.

وسنعرض هنا لبعض الآثار التي يحدثها الممثل في الدور الثانوي، والنتائج التي يمنحها الدور الثانوي للممثل نفسه إن سلبا أو إيجابا.

إن لدينا من ممثلينا المصريين من يتمتعون بقدرات فنية عالمية المستوى، وقبولهم في بعض الأحيان للأدوار الثانوية لم يقلل أبدا من قيمتهم كفنانين عظماء ونذكر منهم:

سهير المرشدي في فيلم «البوسطجي»

توفيق الدقن - الدباغ - في بيتنا رجل لبركات، والي عكا في الناصر صلاح الدين ليوسف شاهين، السجان في ليل وقضبان لأشرف فهمي، زوزو ماضي - الثرية الغانية في الأسطى حسن لصلاح أبو سيف، ملك الجمل - أدت دورا شاذا أو غريبا لشخصية مديرة المنزل القاتلة في الشموع السوداء لعز الدين ذو الفقار، محمد السبع - الضابط المنافق المغلوب على أمره في ليل وقضبان وهو من أهم أدواره، عبدالوارث عسر أستاذ الإلقاء المتمكن في دور العجوز الذي ضيعه الهوى في شباب امرأة لصلاح أبو سيف والعمدة الشامخ العملاق في الجبل، حسن البارودي - بائع الجرائد الحنون الطيب.. بأدائه العظيم الفريد وصوته المميز في باب الحديد ليوسف شاهين وهو من أهم أدواره، عقيلة راتب - الحيوية والسلطة وخفة الظل.. بنت البلد بكل أصالتها في أم حميدة بفيلم زقاق المدق لحسن الإمام، المرحوم منسي فهمي - الشيخ الضرير ذو الكبرياء الجليل صاحب الصوت العميق في صراع في الوادي ليوسف شاهين، عدلي كاسب - بأدائه الرفيع للشخصية البسيطة الضاحكة المرحة المخدوعة في لقاء الغروب لسعد عرفة، زكي طليمات - آرثر بأستاذيته وإيماءاته المحسوبة وشهوانيته وصوته الساحر المعبر في نجيب، بدر الدين نوفل - بائع الثلج الناصر صلاح الدين، عباس فارس - قدرة مذهلة على أداء شخصية العمدة الداهية ذي الصوت الأفعواني الأجش المتواطئ مع مجرم القرية في الوحش لصلاح أبو سيف، عبدالله غيث - الفلاح النحيل المطحون ذوالصوت الواهن المريض في الحرام لبركات - وزكي رستم - بأدائه الشامخ لشخصية ناظر الزراعة في الفيلم نفسه، محمد توفيق - ضعيف الشخصية والأفيونجي في لك يوم يا ظالم لصلاح أبو سيف والأخ الكبير لفطين عبدالوهاب، زوزو نبيل - المرأة المعقدة في هذا الرجل أحبه لحسن حلمي المهندس، نعيمة وصفي - الخرساء في رصيف نمرة خمسة لنيازي مصطفى، فاخر فاخر - الأب في الخرساء لحسن الإمام، فردوس محمد - خلاصة الحنان المصري مركزا في شخصية الأم في صراع في الميناء ليوسف شاهين.

وإنه لمن المفيد أن نعرض لبعض الحالات الجديرة بالذكر في هذه المناسبة لمجموعة من ممثلينا العظام الذين حصل كل منهم على جائزة التمثيل لأحسن دور ثانوي ومنهم:

الفنانة روحية خالد عن دور الزوجة المريضة العاقر في بين الأطلال لعز الدين ذو الفقار - والفنان محمود المليجي عن دور الطبيب في حكاية حب لحلمي حليم - والفنان عبدالمنعم إبراهيم الذي كان أقدر الكوميديين المعاصرين على أداء الشخصيات ذات الطابع الإنساني، وحصل على الجائزة عن دوره لشخصية الممثل المغمور في طريق الدموع لحلمي حليم - والفنانة أمينة رزق عن دور الأرملة التي لطمتها المحاكم وقتلتها بيروقراطية القوانين، ولم يستغرق دورها أكثر من ثلاث دقائق في أريد حلا لسعيد مرزوق - والفنان عماد حمدي الذي حصل على جائزة أحسن ممثل في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الأول عن دوره الثانوي لشخصية ناظر المدرسة المنحرف في «المذنبون» لسعيد مرزوق - وأخيرا الفنانة سناء جميل عن دور الأم في فيلم توحيدة لحسام الدين مصطفى.

وهذه مجموعة من الممثلين الممتازين الذين أضافوا بأدائهم الجيد قيمة كبيرة إلى أدوارهم القصيرة ومنهم:

عبدالعليم خطاب - كان ممثلا كبيرا وعملاقا في دور الخال في دعاء الكروان لبركات، سعيد خليل - عضو العصابة في ريا وسكينة والموظف الذي قتله مجرم القرية وسلبية الأهالي في الوحش وهما لصلاح أبو سيف، أحمد أباظة في دوره الممتع الفريد - حبيشة الأبله في فيلم بهية إخراج رمسيس

المناضل في لا وقت للحب لصلاح أبو سيف والمواطن الذي نهشته الكوليرا في صراع الأبطال لتوفيق صلاح، عبدالرحمن الخميس في دوره الوحيد الممتاز - الشيخ يوسف في الأرض ليوسف شاهين، محمود السباع - المحقق في أنا حرة وكذلك التاجر المهزوم المشرد في الفتوة، لطفي الحكيم في دوره الكوميدي الممتع الغزولي بك في الفيلم نفسه، وهما من إخراج صلاح أبو سيف، وعبدالغني قمر - حسان الأهبل في صراع في الوادي والشيخ الأفاق في امرأة في الطريق لعز الدين ذوالفقار، سعيد أبو بكر - في دوره الإنساني للقرداتي الفقير المخلص طيب القلب في النمرود لعاطف سالم، محسنة توفيق - بأدائها الرائع العظيم لشخصية بهية في فيلم العصفور ليوسف شاهين.

وهذه مجموعة أدوار لنخبة من الممثلين الأكفاء الذين لا يمكن للمشاهد المتذوق أن يتغافل عن أدوار كل منهم القصيرة، فمنهم من توقف عند حدود هذه الأدوار، ومنهم من قفز عن طريقها إلى دائرة الضوء بعد ذلك:

الممثل القديم خفيف الروح إبراهيم قدري - حارس القبور النزيه الشهم وابن البلد الوطني المرح الأصيل في لا وقت للحب وهو من أهم أدواره - وصلاح جاهين في دوره الممتع البسيط الذي يتدفق رقة وإنسانية - بدير - البدين الطيب في الفيلم نفسه وهو من أول أدواره في السينما وأهمها، نعيمة الصغير - الأم الفقيرة التي تحرض ابنتها على الانحلال في القاهرة ٣٠ لصلاح أبو سيف، أحمد توفيق - من ينسى دوره الممتع للمتسلق الوصولي - ابن نفيسة العجانة في الفيلم نفسه، فايق بهجت - الزوج الأفيونجي العاطل لبطلة الفيلم شهرت.. الذي أداه بمهارة فائقة تؤكد موهبته الكبيرة، في قاع المدينة لحسام الدين مصطفى، ولقد كان من أهم أدواره في السينما، علي الشريف - دياب - في الأرض والشيخ علي في العصفور، والعسكري الفضولي في ليل وقضبان، حمزة الشيمي - السائق الذي راودته سيدته عن نفسها في بئر الحرمان لكمال الشيخ، الممثلة الموهوبة حياة قنديل بائعة اليانصيب الضائعة في أين عقلي لعاطف سالم، وكذلك الفتاة الخرساء في سونيا والمجنون لحسام الدين مصطفى، عبدالمنعم أبو الفتوح - عامل الفنار - صاحب الصوت العظيم العميق والحركة المقتصدة الواعية في زوجتي والكلب لسعيد مرزوق، عايدة عبدالعزيز - صاحبة البنسيون في الظلال على الجانب الآخر لغالب شعث، رجاء حسين - بائعة الشاي في العصفور، فاطمة عمارة - مومس القرية في الأرض، كمال يس - الضابط الثوري الفقير في رد قلبي لعز الدين ذو الفقار، وكذلك دوره لخطيب البطلة المرفوض في فيلم أنا حرة لصلاح أبوسيف، وهما من أهم أدواره، محمود الحديني الشاب المثقف الوطني في ثمن الحرية لنور الدمرداش - أحمد لوكسر - رينو - القائد المجنون في الناصر صلاح الدين والممثل الفاشل في «مع الذكريات» لسعد عرفة، حامد مرسي المطرب العجوز والثري ثقيل الظل في طريق الدموع، محيي إسماعيل - ابن الأرماني المصاب بالصرع ابن عزيز الهبلة في الإخوة الأعداء لحسام الدين مصطفى، يعقوب ميخائيل - فريد أفندي - الجار الطيب العطوف في بداية ونهاية.

والأدوار الثانوية ليست وصمة كما يتصور البعض، ولكنها في يدي الممثل الناضج الموهوب خطوة تمهيدية تقربه من عالم البطولة، ومن الأمثلة على ذلك:

صلاح منصور - سليمان البقال في بداية ونهاية، قرني في لن أعترف لكمال الشيخ، محمود مرسى - السجين الهارب في فيلم أنا الهارب لنيازي مصطفى، وكان أول أدواره في السينما، ومن أهم أسباب الكشف عن حضوره الخطير الكاسح، محمود يس في دوره الصغير اللافت في شيء من الخوف، حسن يوسف في أول أدواره في فيلم أنا حرة، سهير المرشدي في دور الغازية بفيلم البوسطجي لحسين كمال، ماجدة الخطيب في دور الزوجة الجميلة الشابة للعمدة في الجبل، عادل أدهم - الممثل ذو الألف وجه، من جنب السفير لنيازي مصطفى إلى ثرثرة فوق النيل لحسين كمال، عادل إمام - من الأدوار الصغيرة في أنا وهو وهي، ومراتي مدير عام، وكرامة زوجتي، وعفريت مراتي، لفطين عبدالوهاب إلى أدوار البطولة المطلقة.

وأحيانا يصبح الممثل محدود الموهبة أسير قدره في قبول الدور الثانوي ذي البعد الواحد منهم: زين العشماوي - عليش الصديق الخائن في اللص والكلاب لكمال الشيخ، وهو من أفضل أدواره، ثم الشخصية نفسها في أدهم الشرقاوي، وجريمة في الحي الهادئ لحسام الدين مصطفى، يوسف فخر الدين - ابن الذوات الفاسد المدلل في احنا التلامذة لعاطف سالم، وهو من أفضل أدواره.. ثم الشخصية نفسها في الأشقياء الثلاثة لحسام الدين مصطفى، وبنت ١٧ لمحمود ذو الفقار، وشمس لا تغيب لحسين حلمي المهندس، محمد صبيح - قائد التتار في فيلم وإسلاماه إخراج اندريمارتون وهو من أشهر أدواره وأفضلها وأكثرها تميزا.. ثم يتكرر أداؤه لشخصية الشرير التقليدي في أفلام مثل: مال ونساء لحسن الإمام، والجاسوس لنيازي مصطفى، صلاح نظمي - الزوج الارستقراطي ورجل الأعمال الثري الوغد ميت القلب في بين الأطلال، والخيط الرفيع، وثرثرة فوق النيل، أحمد رمزي - وقد يكون أكثر شهرة من زملائه في هذه الفترة، لكن الحقيقة أن موهبته محدودة، ولعل توقفه يؤكد هذا الرأي، فخارج حدود البطل خفيف الظل فاتن النساء المحبوب، لا يستطيع رمزي أن يؤدي تمثيل أي شخصية لها أبعاد مخالفة لهذا القالب الذي عجز الآن حتى عن الاستمرار فيه بحكم السن وإهماله لرشاقته التي اشتهر بها.. وعلى رغم محاولاته العديدة في كثير من الأفلام، من بينها حب إلى الأبد ليوسف شاهين، وأبو الليل لحسام الدين مصطفى.. فإن أفضل أدواره في تقديري هو الدور الثاني لشخصية ممدوح، الشقيق الأصغر في لا تطفئ الشمس لصلاح أبو سيف.

وكذلك آمال فريد.. فعلى رغم حصولها على بطولة بعض الأفلام القليلة مثل ليالي الحب لحلمي رفلة، ووداعا يا حب لحسام الدين مصطفى.. فإن دورها الثاني لشخصية بهية في فيلم بداية ونهاية يظل من أجمل أدوارها السينمائية على الإطلاق.

وأخيرا نصل إلى الأدوار الثانوية عندما تصبح لعنة وسجنا لمواهب عظيمة، وأكبر مثلين على هذه الحالة، الممثلان العظيمان عمر الحريري وزهرة العلا.

فبالنسبة إلى عمر الحريري، فإن أفضل أعماله في السينما أدواره الثانوية:

المدرس المفتون في غصن الزيتون للسيد بدير، والملك فيليب ملك فرنسا في الناصر صلاح الدين، على الرغم من أنه قفز في فترة إلى أدوار البطولة التي لم تستمر طويلا، وكان من أشهرها فيلم أغلى من عيني لعز الدين ذو الفقار.

وبعد سنوات كثيرة تمكن عمر الحريري بحكم السن والنضج والخبرة من الخروج من عنق الزجاجة، وأصبح بطلا في أفلام مثل: الجبان والحب لحسن يوسف - المذنبون لسعيد مرزوق - وبالوالدين إحسانا لحسن الإمام - دائرة الانتقام لسمير سيف - امرأة من زجاج لنادر جلال.

أما زهرة العلا التي لم يكن ينقصها الجمال ولا الثقافة والتعليم ولا الموهبة، فقد ظلت طيلة عمرها حبيسة الدور الثاني، وإذا انفردت بالبطولة ففي أفلام خفيفة عديمة القيمة مثل: مبكى العشاق وبنت الحتة والزوج العازب وكلها لحسن الصيفي.. ويظل أفضل أعمالها على رغم عمرها السينمائي الطويل أدوارها الثانوية في أفلام:

المرأة المجهولة لمحمود ذو الفقار ودعاء الكروان لبركات، ونهر الحب لعز الدين ذو الفقار... وبذلك تصبح ظاهرة توقف هذه الموهبة الكبيرة عند حدود الدور الثاني من دون تجاوزه سرا يضاف إلى أسرار السينما المصرية، ولغزا من ألغاز عالم النجومية الذي تتحكم فيه ظروف وأسباب قد لا يكون لها علاقة في كثير من الأحيان بالسينما أو الفن.. فهل يبتسم الخريف لزهرة العلا كما ابتسم أخيرا لعمر الحريري بعد أن ولت سنوات الربيع؟

وبعد

إن الأدوار الثانوية وخاصة في الفيلم الجيد تحتاج إلى ممثلين أكفاء من ذوي القدرات الكبيرة، وإذا كان النجم يتحول في الفيلم الهابط إلى كومبارس، فإن الممثل الفنان يبدو بطلا كبيرا على رغم ظهوره بضع دقائق، إذ يظل شامخا، وحاضرا ولا يغيب عن أذهاننا أبدا ◆

حسين فهمي وصلاح نظمي في فيلم «امرأة متمردة»

شويكار في فيلم «رجل من هذا الزمان»

مبدعان كويتيان على طريق الإخراج السينمائي

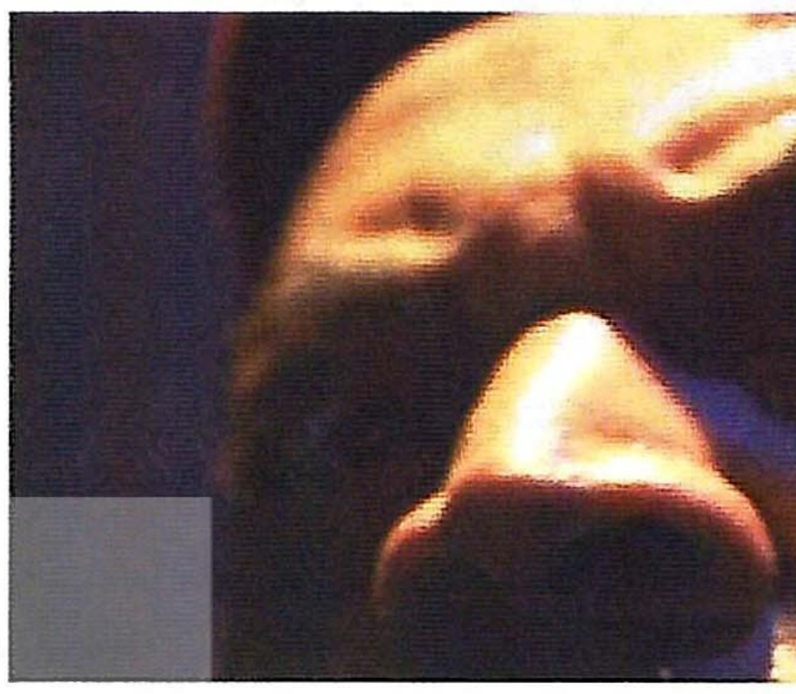
قدم المخرجان الكويتيان ناصر كرماني وعبدالله المخيال فيلمين سينمائيين، الأول قدم فيلمه لينال به درجة الماجستير من كلية العلوم والفنون البصرية في معهد ساوث هامبتون بإنجلترا، والثاني قدمه ليستكمل به رحلاته السينمائية الاستكشافية في عالم الصحراء.

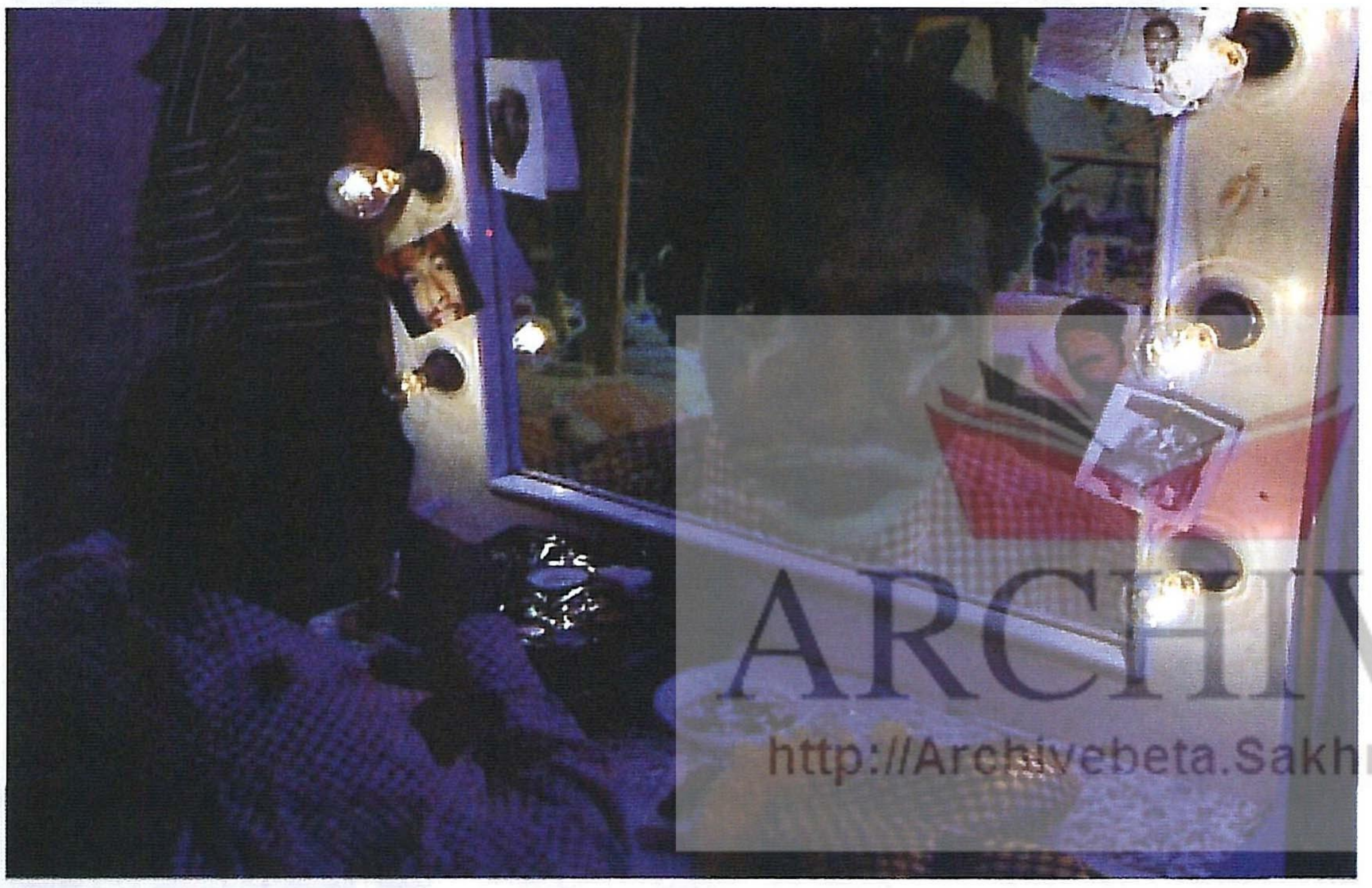
«المهرجون» هو اسم فيلم كرماني الأول الذي صوره بكاميرا ديجيتال، كفيلم أكاديمي يمكن تصنيفه تحت ما يُسمى بـ «السينما البديلة» وتبلغ مدة عرضه ٤٠ دقيقة.

«المغول رعاة السهول» هو اسم فيلم المخيال الذي قدمه في جزأين على مدار ساعة ونصف الساعة، ووثق خلاله رحلته إلى تلك البلاد الساحرة.

الفيلمان قدما وعرضا الشهر الماضي برعاية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالتعاون مع نادي السينما الكويتي.

الحسيني البجلاتي - الكويت


المخرج ناصر كرماني



فيلم منحه درجة الماجستير
ناصر كرماني: «المهرجون» لا يغازل الغرب

قدم المخرج والممثل الكويتي ناصر كرماني عرضا لفيلمه الروائي القصير الأول «المهرجون» ضمن فعاليات دورة السينما الرقمية التي نظمها نادي السينما الكويتي للمرة الأولى، والفيلم ينتمي إلى مدرسة السينما البديلة التي لا تتقيد بآليات السينما التجارية السائدة، وجرى تصويره باستخدام تقنيات السينما الرقمية، وحول تلك التجربة كان لنا معه هذا اللقاء:

عملت في مجال التمثيل عشرين عاما، لماذا سافرت لدراسة الإخراج وأنت في الثانية والأربعين من عمرك؟

عشقت الفن وأنا طفل صغير، لكن تربية والدي المتشددة منعتني من دراسته، وبعد حصولي على الثانوية العامة التحقت بالعمل في التلفزيون عام ١٩٧٩ لمدة خمس سنوات، حين سافرت إلى أمريكا للحصول على شهادة البكالوريوس في الهندسة الكيميائية، وبعد عودتي عام ١٩٩٠ ركزت في التمثيل حيث عملت مع معظم الفرق المسرحية كممثل وكاتب ومخرج، لكنني لم أنس حلمي القديم في دراسة الفن، وأخذتني ظروف الحياة طيلة فترة التسعينيات إلى أن جاءتني فرصة دراسة الإخراج في إنجلترا، فلم أضيعها، ونلت بالفعل درجة الماجستير خلال عامين، وكان فيلم «المهرجون» هو مشروع تخرجي، وأستعد الآن للحصول على الدكتوراه.

وماذا عن الفيلم؟

هو فيلم أكاديمي ومستقل وتجريبي مدته ٤٠ دقيقة، يمكن تصنيفه تحت ما يسمى بـ «السينما البديلة»، وقد استغرق تصويره ما يقرب من أربعة أشهر واستخدمت فيه تقنية السينما الرقمية للتغلب على المعوقات الاقتصادية في الإنتاج، وتدور أحداثه حول «مهرج» يعيش في بلد شرقي متأجج سياسيا واجتماعيا، يجاهد لكي يحقق ذاته بتكريس جهده للفن الحقيقي، وفي الوقت الذي يحاول فيه إظهار مشاعره العاطفية تجاه زميلته في الفرقة المسرحية، تهمله وتتركه.

ولماذا اخترت هذا الموضوع لتقديمه بهذا الشكل التجريبي؟

للأسف الشديد أصبحنا جميعا في هذا الشرق الفوضوي مثل «المهرج»، سواء كنا مهرجين من طبقة عليا في هرم السلم الاجتماعي، أو مهرجين من طبقات شعبية دنيا، لذلك اعتمدت في رؤيتي على عنصرين أساسيين، الأول هو المفهوم الفكري المبني على فهمي الشخصي والانطباعي لحالة علاقات القوى السياسية والاجتماعية العربية السائدة حاليا في الشرق الأوسط، والثاني هو العنصر البصري الذي حاولت من خلاله إبراز ثراء التراث المرئي الشرقي بألوانه وزخارفه في صياغة الصراع، وحاولت المزج بين الأداء التعبيري على خشبة المسرح وبين الأداء الواقعي السينمائي، وعلى الرغم من أن السيناريو المرئي للفيلم بني بأكمله على تخيلات المهرج لقصة حب من طرف واحد، فإن الفكرة التي حاولت بلورتها ارتكزت على منطقين: أولهما إظهار المشاعر الداخلية للفنانين الشرقيين عندما تصطدم طموحاتهم لتصارع ضمن دائرة علاقاتهم الإنسانية الحميمية، والثاني أن استعرض بشكل نقدي وسياسي العلاقات المتأزمة بين الحاكم والجماهير من خلال تمثيلية مسرحية تطرح بشكل سينمائي، لا يعتمد على البناء الأرسطي الكلاسيكي بل يعتمد على «الكولاج» بقص ولزق مشاهد بجوار بعضها لخلق الصراع، لذلك جرى بناء الجزء المسرحي بشكل كلاسيكي واضح، عكس الجزء السينمائي الذي تختلط فيه الأوراق وتتعدد مستويات الرؤية لإحداث الإسقاط السياسي الذي قصدته.

ولماذا قدمت الفيلم باللغة الإنجليزية؟

مازلت أسأل نفسي حتى الآن هل كان من الممكن تقديمه باللغة العربية؟ كل ما جاء في ذهني أثناء إعداد الفيلم هو أنه سيعرض على لجنة إنجليزية ستمنحني درجة الماجستير، كما أنني أفكر في عرضه في مهرجانات عالمية، فأردت كسر حاجز اللغة، لكنني لا أعرف هل أصبت أم أخطأت؟ غير أنه فيلم عربي بالكامل حيث جرى تصويره في الكويت، وأبطاله ومخرجه ومنتجه كويتيون، والبيئة التي يدور فيها عربية، والفيلم يطرح قضية عربية أيضا هي الصراع مع السلطة الدكتاتورية.

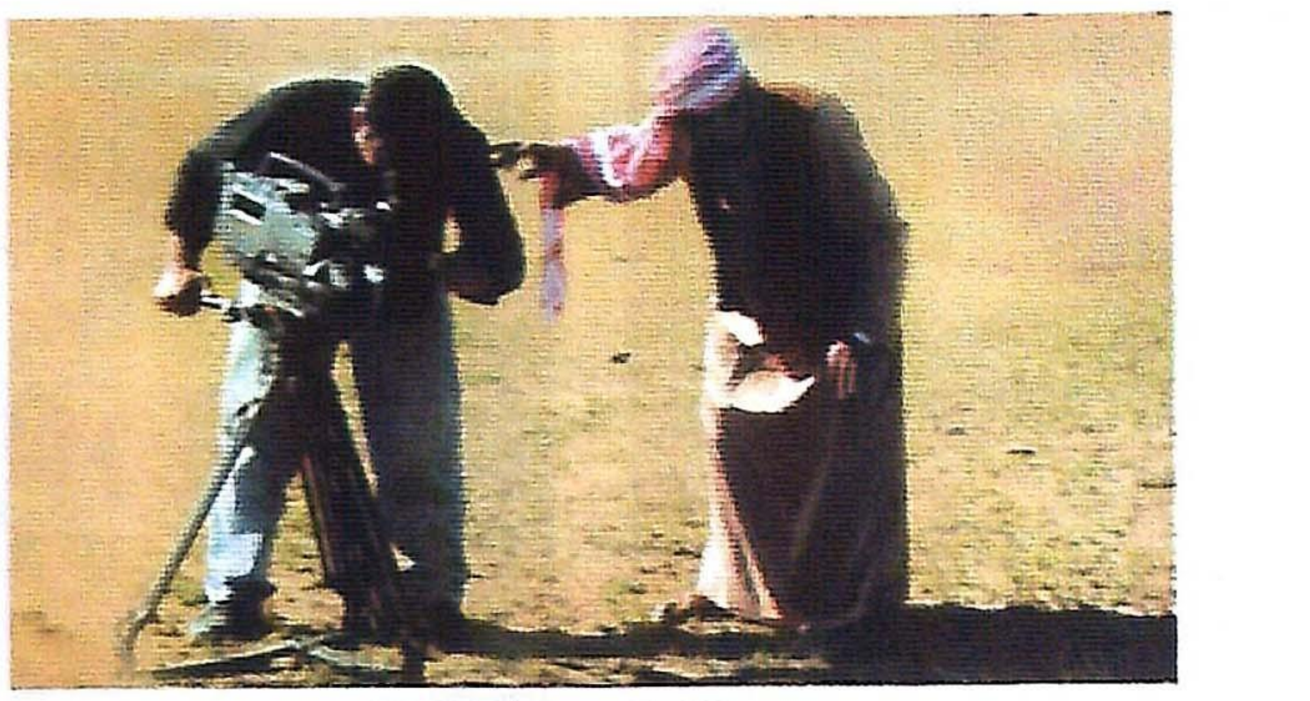
وماذا قصدت من وضع صور صدام حسين وهتلر في الخلفية، ومشهد السخرية من الصوفيين؟

اتبعت أسلوب بريخت المعروف بتعدد مستويات القراءة، فقدمت في الخلفية صور هتلر وصدام عن قصد لإيماني بتشابه أفكارهما الدكتاتورية وليس لإرضاء الإنجليز، وقمت بعمل معالجة خاصة لصور المظاهرات لتجريدها من الزمان والمكان لتكون عموم الناس، أما مشهد الصوفيين فكان محاولة اجتهادية مني لتفسير المشهد.

قمت تقريبا بجميع الأدوار في الفيلم من كتابة وإضاءة وإخراج وإنتاج... لماذا؟

حدث ذلك لسببين: الأول اقتصادي، فلم يكن بمقدوري الاستعانة بمحترفين في جميع عناصر الفيلم لضغط التكاليف، والثاني فني حيث حاولت في الفيلم أن أبرز كمخرج بعض ملامح أساليب مدرسة الإخراج كإعادة لصياغة النص الفني التي ظهرت في فرنسا مع موجة السينما الجديدة، وكان «جين لوك جودارد» أبرز من قدمها، وكنت أريد أن أثبت لأساتذتي أنني قادر على فعل ذلك ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



مخرج الفيلم عبدالله المخيال

عاش في منغوليا ٧٠ يوما

عبدالله المخيال: عشقي للطبيعة أثمر فيلم «المغول رعاة السهول»

رحلة شاقة وطويلة بدأت من الكويت وانتهت في قلب آسيا الوسطى مرورا بتايلند والصين. بدأت عام ٢٠٠٠ وانتهت بداية هذا العام، قطع خلالها آلاف الكيلومترات وعاش وسط السهول والجبال بعربات بدائية، ليصور بكاميرته خلال تلك الرحلة ٤٥ ساعة يختصرها في ساعة ونصف الساعة في فيلم بديع قسمه إلى جزأين بعنوان «المغول رعاة السهول».

إنه المخرج عبدالله المخيال الذي حمل أجهزته ومعداته ذات صباح واتجه من الكويت إلى «منغوليا»، تلك البلاد التي تبلغ مساحتها مليون و٥٦٥ ألف كيلو متر مربع، ويعيش بها ٢,٥ مليون نسمة، تبدو مثل كوكب منعزل عن الأرض عليه صبغة الفطرة ومحاطا بالسكون والسحر والجمال، مثل اللوحات المتباينة بين الرمال والأنهار والسهول والجبال، مروجها الخضراء مترامية في الأفق، وأنهارها الجارية الصافية تخرق بخريرها سكون الطبيعة، وجبالها الشامخة مغطاة بثلوج الشتاء القارس.

عاش المخيال على تلك الأرض التي وصلها بعد ثلاثة أيام مر خلالها بتايلند والصين لمدة ٧٠ يوما على فترتين: الأولى عام ٢٠٠٠، والثانية بداية هذا العام، ليصور بكاميرته الديجيتال ٤٥ ساعة اختصرها في النهاية إلى فيلم مدته ساعة ونصف الساعة، يسجل ويوثق من خلاله رحلته إلى تلك البلاد الساحرة والغامضة، التي يعيش أكثر من نصف سكانها على مهنة الرعي وتربية الماشية التي تبلغ ٢٤ مليون رأس، منها مليونا رأس من الخيول، ومليون وثمانون ألف بقرة، وعشرة ملايين ونصف المليون من الغنم، وتسعة ملايين رأس من الماعز.

تتجول كاميرا المخيال لترصد طرق الصيد، وعادات السكان، ومناطق الرعي، وترويض الصقور والعقبان وتعليمهم كيفية صيد الذئاب والثعالب التي يعيشون من بيع فروتها، وثقافة وتراث بدو الصحراء، وديانتهم، وغيرها من الأمور التي ترصدها الكاميرا في مشاهد سريعة متتالية يتكامل بعضها مع بعض لتقدم لوحة فنية سينمائية.

فيلم «المغول... رعاة السهول» الذي أنتجه تلفزيون الكويت، قدم في عرض خاص استضافه المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالتعاون مع نادي السينما في الكويت، وحضره الأمين العام للمجلس بدر الرفاعي الذي أشاد بمستوى الفيلم ومخرجه عبدالله المخيال. الذي قال بعد عرض الفيلم:

في البداية أبدى المخيال سعادته بالاحتفاء النقدي والجماهيري لفيلمه الذي قدمه بعد رحلة شقاء طويلة وصفها بـ «الممتعة». وقال «أنا سعيد لأنني استطعت أن أخطف المشاهد لمدة ساعة ونصف الساعة لمتابعة فيلم تسجيلي في وسط زحمة ما تقدمه القنوات الفضائية».

وعن أسباب تركيزه على طرق الصيد والحيوانات والبيئة أكثر من السكان قال «لقد عرضت بشكل سريع كل المعلومات الخاصة عن المنطقة التي أقدمها، قدمت أماكن سكنهم في الخيام، وطرق ذبحهم، وطعامهم، وديانتهم، لكنني أردت التركيز أكثر على البيئة الطبيعية الفطرية التي أرصد من خلالها الحيوانات والجبال والثلوج وطرق الصيد، وأعتقد أن ذلك كان هو الأصعب لأنني كنت أضع الكاميرا بالساعات وأحيانا بالأيام لأتابع كائنا حيا لا أتحكم فيه حتى أتمكن من أخذ لقطة واحدة مدتها خمس ثوان، وبسبب احترامي لعقلية المشاهد لم أضع الكاميرا أمام السكان وأدعهم يتحدثون، لكنني كنت أصور مشاهد من الطبيعة حرصت على جعلها سريعة ليشكل بعضها إلى جوار بعض في النهاية لوحة بانورامية متكاملة عن تلك البيئة، لذلك حرصت على استخدام موسيقى منغولية في خلفيات المشاهد جرى جمعها من عدة مصادر وتوظيفها حسب متطلبات سيناريو الفيلم.

وبرر المخيال اختياره لتلك البلاد البعيدة بحبه وعشقه الشديدين لحياة الصحراء والطبيعة وقال: «لم أدرس فن السينما لكنني عشقته، ومنذ دخولي هذا المجال منذ تسع سنوات، صورت في العديد من البيئات الطبيعية العربية في سوريا وتونس ودول الخليج، والحقيقة أنني واجهت العديد من المشاكل في بعض الدول العربية تمثلت في الرقابة الشديدة التي كانت تفرض عليّ وعلى كاميرتي في الأماكن التي أصور فيها، وعندما أخبرني صديق يعيش في تلك البلاد منذ عشر سنوات بطبيعتها الخلابة لم أتردد، ووافق التلفزيون الكويتي على انتاج الفيلم».

وأضاف: «طبيعة الصحراء متقاربة إلى حد كبير في معظم البلاد، لكنني أردت أن أذهب بعيدا لأنقل المشاهد معي في رحلة استكشافية إلى مكان غامض ومجهول بالنسبة إلينا، لذلك حرصت على أن يكون كل شيء طبيعيا، فصورنا بملابسنا العادية وأعددنا الطعام وأخذت لقطات لبعض المشاكل التي اعترضتنا في الطرق الوعرة، كل ذلك لأقدم صورة حقيقية لتلك الرحلة التي يستطيع المشاهد بعدها التعرف على أشياء كثيرة كانت مجهولة بالنسبة إليه، لذلك لم أدع أي مشهد أو أضع له سيناريو وحوار مسبق حتى أسجل الحدث كاملا بطبيعته».

وعن أسباب تقديمه الفيلم في جزأين قال: «الجزء الأول جرى تصويره عام ٢٠٠٠، ومدته نصف ساعة، قدمت خلاله رؤية عامة لطبيعة المكان والسكان والعادات والمهرجانات التي يقيمونها، أما الجزء الثاني فهو تكملة ضرورية للأول وهو مغاير تماما عن الأول فمدته الزمنية ساعة كاملة، يدور حول الطبيعة والحيوانات وطرق الصيد وكيفية ترويض الجوارح وغيرها من الخصائص التي تميز هذا المكان» ◆

من فيلم «المغول رعاة السهول»

يبلغ الكم الإجمالي للمخرجين السينمائيين المغاربة - حسب آخر إحصاء ورد في كتاب: «دليل المخرجين السينمائيين المغاربة» لمعد هذه الورقة، ثلاثة وثمانين مخرجا. مقيمين داخل وخارج المغرب.. إلا أن من يشتغل ضمن هؤلاء وينتج بالكاد يبلغ نصف العدد المذكور، حيث توقف النصف الثاني لأسباب مختلفة.

سناء الورياشي

فريدة بنليزيد

المخرجات السينمائيات المغربيات

احترام لمبدأ «التخصص» في العمل

خالد الخضري - المغرب

وضمن من تبقى نشيطا، بلغ عدد المخرجات المغربيات اثنتي عشرة امرأة.. وهو رقم ليس بالهين حين معاينته من وجهتي نظر متوازيتين: أولا بالنظر إلى العدد القليل من المخرجات السينمائيات على المستويين العربي والدولي، فحتى في أكثر الدول إنتاجا سينمائيا كالهند وأمريكا وفرنسا ومصر (إلى حد ما)... يلاحظ شبه غياب للعنصر النسوي في مجال الإخراج، فربما يعود ذلك إلى أن طبيعة المرأة المرهفة قد لا تتلاءم مع يتطلبه هذا القطاع من الجهد المضاعف وما يلزمه من الحرص الجاد على تسيير دفة التأطير والإشراف المرهف على عدة مهام ووظائف أغلب القائمين عليها من الذكور، وهذا ما يفسر وفرة الإنتاج التلفزيوني النسائي بصفة عامة.

أما وجهة النظر الثانية فمحلية، حيث يمثل رقم ١٢ وسط ٤٠ نسبة مرتفعة تتجاوز الربع.. وللإثبات فالسينما التونسية التي تكاد تشبه نظيرتها المغربية من حيث النشأة، التاريخ والكم الفيلمغرافي (حوالي ١٣٠ فيلما روائيا طويلا) لا يتجاوز عدد مخرجات السينمائيات أصابع الكف الواحدة أشهرهن: مفيدة التلاتلي، كلثوم بورناز، سلمى بكار، ورجاء عمار. أما عدد المخرجات الجزائريات فأقل، ولا نكاد نسمع إلا باثنتين: يامنة بنغيغي وأمينة الشويخ. الملاحظة نفسها تسري على مصر حيث لا نسمع تقريبا إلا بإيناس الدغيدي وأسماء البكري. في لبنان مخرجة واحدة معروفة هي مي المصري التي تشتغل عادة برفقة زوجها جان شمعون. أما في سوريا فلم يصل إلى علمنا حتى الآن اسم امرأة واحدة كمخرجة سينمائية.

إذن، لا مراء في أن السينما المغربية محظوظة مقارنة مع نظيراتها العربية من حيث المستوى الكمي للمخرجات اللواتي يشتغلن وينتجن في السينما كما في التلفزيون، وفي الإخراج كما في روافد أخرى ككتابة السيناريو، الإنتاج والتوزيع... لكن ماذا عن المستوى النوعي والكيفي؟ ماذا ينجز هؤلاء النساء؟ كيف وأين يقمن؟ وأسئلة أخرى سنحاول إضاءتها من خلال الجرد البيبلوغرافي التالي مبتدئين بالأكثر إنتاجا على مستوى الفيلم الروائي الطويل.

فريدة بنليزيد

حاصلة على دبلوم في الإخراج من المدرسة العليا للدراسات السينمائية بباريز (E.S.E.C) سنة ١٩٧٧. قصاصة وكاتبة مقالات وسيناريوهات، حيث صاغت ما لا يقل عن اثني عشر سيناريو لأفلام مغربية ذات حضور لافت وقعت منها كمخرجة ثلاثة أفلام روائية طويلة: «باب على اسماء» (١٩٨٨) «كيد النساء» (١٩٩٩) «الدار البيضاء يا الدار البيضاء» (٢٠٠٢)، إضافة إلى أخرى قصيرة وثائقية وروائية أهمها: «على الشرفة» ضمن الأفلام الخمسة المنجزة بمناسبة مرور مائة عام على ميلاد السينما. ومن أهم السيناريوهات التي كتبتها وأخرجها غيرها: «جرحة في الحائط» و«عرائس من قصب» للجيلالي فرحاتي و«باديس» و«البحث عن زوج امرأتي» لمحمد عبدالرحمن التازي و«سارق الأحلام» بمعية المخرج حكيم نوري ثم «قصة وردة» لعبدالمجيد رشيش.

يتميز مجمل إنتاج فريدة بنليزيد كمخرجة وكسيناريست بميزتين أساسيتين: الأولى أن مواضعه كلها ذات علاقة وطيدة «بالمرأة» كما إيناس الدغيدي في مصر، ومفيدة التلاتلي في تونس وأمينة الشويخ في الجزائر... والثانية أن معظم هذا الإنتاج المزدوج حصل على جوائز محلية ودولية.. فهكذا نال فيلم «باب على السماء» (١٩٨٨) الجائزة البرونزية بمهرجان عنابة السينمائي بالجزائر - ١٩٨٩ وتنويها في مهرجان نامير ببلجيكا - ١٩٩١ وأحسن سيناريو في المهرجان القومي الثالث للسينما المغربية بمكناس، الجائزة نفسها سيحصل عليها سيناريو فيلم «البحث عن زوج امرأتي» في المهرجان ذاته في دورته الرابعة المنعقدة في طنجة عام ١٩٩٥. أما فيلمها «كيد النساء» فقد اختير كأحسن فيلم مغربي في موسم ١٩٩٩ من طرف جمعية نقاد السينما في المغرب. كما حصل على جائزة الجمهور في مهرجان السينما الأفريقية بفيري فولتير (verry voltaire) في فرنسا في السنة نفسها. وهكذا تبقى فريدة بنليزيد السينمائية المغربية رقم واحد الأكثر إنتاجا وتميزا، والمدافعة الأولى عن المرأة في منظومة السينما المغربية.

إيمان المصباحي

تحل إيمان المصباحي في الدرجة الثانية على الرغم من أنها لم تتجاوز فيلما روائيا طويلا واحدا على مستوى الإخراج، وإنما لكونها سينمائية مغربية شابة ذات ديناميكية مختلفة إذ اتجهت وجهة لا يلجها عادة إلا الرجال ألا وهي: «التوزيع» وهكذا أسست إيمان - الحاصلة على باكالوريوس فنون، قسم الإخراج من المعهد العالي للسينما بمصر عام ١٩٨٦ - شركة للإنتاج والتوزيع السينمائيين، وهي الموزعة المغربية الوحيدة التي غامرت بإحياء الصلة بين الجمهور المغربي والفيلم المصري عبر صالات العرض، حيث عمدت إلى توزيع أحدث الأفلام المصرية مسجلة بالفعل مصالحة لا بأس بها بين هذا الجمهور والسينما المصرية. ومن أحدث الأفلام التي وزعتها في هذا السياق: «أفريكانو»، «أصحاب ولا بيزنيس»، «مذكرات مراهقة»، «وجاءنا البيان التالي».

أما على مستوى الإخراج فقد وقعت إيمان المصباحي فيلما روائيا طويلا سنة ١٩٩٤ تحت عنوان: «أنشودة مهاجر» ثم أعادت تصوير بعض لقطاته ومونتاجه سنة ٢٠٠٠ ليتغير عنوانه إلى «جنة الفقراء»، كما اهتمت بدورها بموضوع «المرأة» في سائر أفلامها التلفزيونية وهي: «امرأة في دوامة الحياة» (١٩٨٥)، «امرأة والثوب الضيق»، «امرأة تريد الطلاق» (١٩٨٦)، «امرأة بلا رجل»، «السكرتيرة» (١٩٨٧) ثم «بيت الريح» (١٩٨٩).

فريدة بورقية

وقعت كذلك فيلما روائيا طويلا ثم تفرغت للإخراج التلفزيوني. حاصلة على دبلوم الدراسات الدرامية وماجستير في الإخراج المسرحي والتلفزيوني من المعهد الفني بموسكو عام ١٩٧٣. تضم فيلموغرافية فريدة بورقية: «الجمرة» (١٩٨٢) فيلم روائي سينمائي طويل والباقي كلها أفلام تلفزيونية: «الخاتم» (١٩٨٢)، «الوجه والمرآة» (١٩٨٣)، «الاعتراف الأخير» (١٩٨٤). ومن أشهر مسلسلاتها التي

إيمان المصباحي

فريدة بورقية

ليلى التريكي

فاطمة جبلي الوزاني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يزة جينيني

ليلى المراكشي

نرجس النجار

مريم باكير

لاقت نجاحا جماهيريا: «دواير الزمان» (٢٠٠١) و«جان الكرمة» (٢٠٠٢).

فاطمة جبلي الوزاني

مخرجة مغربية مقيمة بهولندا أثارت الانتباه بفيلم واحد طويل يجمع بين الوثائقي والروائي بعنوان «في بيت أبي» حاصلة به على عدة جوائز محلية وأجنبية على رأسها: الجائزة الكبرى بالمهرجان القومي الخامس للسينما المغربية بالدار البيضاء عام ١٩٩٨، إضافة إلى جائزة الصحافة - مناصفة - وفي السنة نفسها حصلت على جائزة لجنة التحكيم الخاصة للفيلم الوثائقي الطويل بالبينال الرابع للسينما العربية بباريز، إلى جانب جوائز أخرى بكل من هولندا وأمريكا..

وكسابقتيها بنليزيد وايمان، تمحور «في بيت أبي» حول «المرأة» وبالضبط حول إشكالية العذرية وعلاقة الذكر بالأنثى قبل الزواج في المجتمع العربي الإسلامي / المغرب نموذجا. حيث تناولت جزءا من سيرتها الذاتية مؤفلمة جدها وجدتها ونفسها وهي تحاورهما حول هذه «التيمة» المحرجة، بلغة سينمائية تؤلف بين التسجيلي والروائي من دون غلبة أحدهما على الآخر، ومن دون كسر لمتعة الاستيهام السينمائي مع المرئي والملفوظ في آن واحد.

فاطمة جبلي وزاني مزدادة بمكناس/المغربي، تقيم وتشتغل حاليا بهولندا، حاصلة على دبلوم في الإخراج وكتابة السيناريو من أكاديمية الفيلم والتلفزيون بأمستردام سنة ١٩٩٢، وما زالت تتابع عملها الصحافي في الإذاعة والتلفزة الهولنديتين، ولها بضعة أفلام روائية قصيرة بحجم ١٦ ملم، كما ساهمت في كتابة سيناريوهات أفلام تلفزيونية هناك.

يزة جينيني

اشتهرت هذه، وهي سينمائية يهودية مغربية مقيمة بفرنسا، بسلسلة من الأفلام الوثائقية القصيرة (٢٦ دقيقة) خصصتها للتعريف ببعض أصناف الموسيقى الشعبية المحلية كالملحون والأندلسي والعيطة وكناوة... حملت كلها عنوانا موحدا: هو «المغرب جسد وروح» le Maroc - corps et Ame الذي ما هو إلا عكس لمعنى لفظة «المغرب» باللغة الفرنسية Maroc وبلغ عدد هذه الأفلام أحد عشر فيلما.

اشتغلت يزة جينيني سابقا بالإنتاج، فساهمت في إنتاج بضعة أفلام مغربية منها: «الحال» لأحمد المعنوني، «الزفت» للطيب الصديقي، ثم «حادة» لمحمد أبو الوقار. وتعتبر حاليا الممثل الرسمي للمركز السينمائي المغربي بباريس. تهتم أيضا بالتوزيع، حيث أسست منذ ١٩٧٣ - برفقة الفرنسي لوي مال - شركة لتوزيع الأفلام الغربية في أفريقيا الفرنكفونية، والعكس صحيح أيضا لبث الأفلام الإفريقية وضمنها المغربية بالشاشات الأوروبية.

نرجس النجار

وقعت المخرجة الشابة نرجس النجار فيلمين روائيين قصيرين، «مرآة الأحمق» و«السماء السابعة» قبل أن تخرج فيلمين روائيين طويلين دفعة واحدة: «بارابول» ثم «العيون الجافة» الذي شاركت به في الدورة الأخيرة لمهرجان «كان» ٥٦، كما حصلت فيه على جائزتي أحسن ممثلة وأحسن لباس في المهرجان السينمائي القومي المغربي السابع بوجدة ٢٠٠٣.

مريم باكير

من المخرجات المغربيات المتنقلات بين المغرب وفرنسا، أخرجت ثلاثة أفلام روائية قصيرة وتستعد حاليا لتصوير فيلمها الروائي الطويل الأول، والأفلام الثلاثة هي: «غدا نصور» (١٩٩٣)، «رسالة إلى إيليس» (١٩٩٦)، ثم «سامية» (١٩٩٨) الذي حصلت به الممثلة نزهة رحيل على جائزة أفضل ممثلة بالمهرجان القومي الخامس للسينما المغربية بالدار البيضاء سنة إنتاجه. مريم باكير حاصلة على دبلوم الإخراج من المعهد الحر للسينما الفرنسية (I.L.C.F) سنة ١٩٨٩.

ليلى المراكشي

مخرجة شابة هي الأخرى مقيمة بين المغرب وفرنسا، أثارت الانتباه بفيلم روائي قصير عنوانه: «٢٠٠ درهم» - شاركت به في البينال السادس للسينما العربية بباريس عام ٢٠٠٢، وفي مهرجان مراكش الدولي للفيلم في دورته الثانية في السنة نفسها، خارج المسابقة لوجودها ضمن لجنة تحكيم مسابقة الفيلم القصير.

دليلة الناظر

وتعيش الوضعية المتنقلة نفسها بين موطنها والمهجر، حيث عادت إلى حارة شعبية في مسقط رأسها بمدينة الدار البيضاء لتخرج فيلما وثائقيا طويلا تحت عنوان «البطلات نساء المدينة» وبإمكانات محدودة عبر كاميرا رقمية صغيرة ومساعدة شقيقتها في الإضاءة والتقاط الصوت لتعمل على تركيبه فيما بعد بفرنسا. وجاء هذا الفيلم مرآة صادقة تعكس هموم وآمال شريحة من النساء العاديات، لكن كل واحدة منهن تحلم أحلام الأبطال من دون أن تتخطى عتبة منزلها أو على أبعد حد مشارف حارتها.

ياسمين قصاري

مخرجة شابة تقيم ببلجيكا من دون أن تنقطع عن المغرب. سبق أن أخرجت فيلما روائيا قصيرا بعنوان: «كلاب من قش» سنة ٢٠٠٠ وساهمت به في بعض المهرجانات. ثم حصلت على منحة دعم التنمية في الدورة ٢٢ لمهرجان السينما المتوسطية بمونبيليه، فرنسا سنة ٢٠٠٠، لمساعدتها على إخراج أول فيلم روائي طويل لها بعنوان: «الراقد» الذي يتمحور حول امرأة مغربية يهجرها زوجها ليلة عرسها من دون عودة لتكتشف بعد غيابه أنها حامل، فتعمل على «إرقاد» الجنين في بطنها إلى حين عودته التي لا تتم؟!

ليلى التريكي

مخرجة شابة من خريجات المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط عام ١٩٩٨ - شعبة السينوغرافيا - اشتغلت كمنجزة ديكور في القناة التلفزيونية الثانية المغربية 2M، كما زاولت مهمة كتابة المخرج في فيلمين روائيين طويلين: «علي زاوا» لنبيل عيوش و«علي، ربيعة والآخرون» لأحمد بولان، قبل أن تخرج فيلمها الروائي القصير الأول «رباط» سنة ٢٠٠٠، مدته ١٣ دقيقة و٤٥ ثانية - مقاس ٣٥ ملم - وشاركت به في عدد من المهرجانات المحلية والدولية.

سناء الأورياشي

تبقى هذه أصغر المخرجات المغربيات سنا ممن ولج عالم السينما عبر مسابقة نظمتها إحدى الشركات المغربية للإنتاج السينمائي حاصلة فيها على جائزة «محمد الركاب» لكتابة السيناريو سنة ٢٠٠٢، حمل الفيلم عنوان «مونيكا» وصور بمقاس ٣٥ ملم من دون أن تتجاوز مدته سبع دقائق. وقبله صورت فيلما روائيا قصيرا بكاميرا فيديو في عشرين دقيقة تحت عنوان: «يوم كسائر الأيام». شاركت سناء الأورياشي البالغة من العمر ٢٦ سنة في تداريب محلية خاصة بكتابة السيناريو، وتكوين الممثل وتقنيات الخشبة.

خلاصة: «المرأة» موضوع «والروائية» أسلوب

وهكذا يمكن أن نسجل عدة خصائص مشتركة بين سائر هؤلاء المخرجات المغربيات، أولها وأبرزها: أن معظم إنتاجهن - إن لم يكن كله - يتمحور موضوعه حول «المرأة». ثانيا: أغلبهن مر بتجربة الفيلم القصيرة، لا سيما «الروائي»، بعكس المخرجين الرجال الذين غالبا ما يستهلون مشوارهم السينمائي بأفلام وثائقية. فهل ترى يعود ذلك إلى ملكة الحكي التي تتوفر عليها المرأة/الأم بقوة أم لعوامل أخرى؟ ثالثا: باستثناء مخرجة واحدة توقفت عن الإخراج السينمائي لتخلص وتبدع في نظيره التلفزيوني هي فريدة بورقية، تابعت الأخريات مسيرتهن السينمائية من دون تخل عن التلفزيون، بل إن بعضا منهن تجاوز مهمة الإخراج إلى مهام أخرى أشد صعوبة، لا سيما الإنتاج والتوزيع. (إيمان المصباحي ويزة جينيني)، كما أن أغلبهن يكتب سيناريوهات الأفلام التي يخرجنها، في حين اشتهرت واحدة في كتابة سيناريوهات أفلام غيرها هي (فريدة بنليزيد).

نصف هؤلاء المخرجات مقيم ويشتغل بالمغرب: فريدة بنليزيد، فريدة بورقية، إيمان المصباحي، ليلى التريكي، نرجس النجار، وسناء الأورياشي، بينما يعيش النصف الثاني متنقلا بين المغرب وبلاد المهجر، حيث يقمن بصفة رسمية: يزة جينيني، دليلة الناظر، مريم باكير، وليلى المراكشي (بفرنسا) فاطمة جبلي وزاني (هولندا) ثم ياسمين قصاري (بلجيكا).

هذا الانشطار أو الازدواج على مستوى الإقامة لدى هؤلاء المخرجات، خاصية يشترك معهن فيها حتى بعض زملائهن من المخرجين المغاربة، لا سيما الشباب الذين يقاربونهن السن. فنجد لهذه الخاصية انعكاسا في أفلامهم/أفلامهن من حيث استعمال لغة الحوار المزدوجة (لغة المهجر ولغة الوطن). وأيضا من حيث المواضيع التي تناولوها في كثير من الأفلام - وبدعم إنتاجي غربي كامل أو نسبي - من البلدان المحتضنة لهذا المخرج أو تلك المخرجة، حيث نعاين وبكثافة مواضيع: الهجرة والاغتراب وإشكالية الهوية والحنين الوطني... إلخ.

إلا أن هناك خاصية اشترك فيها سائر هؤلاء النساء المخرجات مختلفات بها تماما عن زملائهن الرجال الا وهي: أنه ضمن الاثنتي عشرة امرأة المذكورات، ولا واحدة منهن مثلت دورا مهما في فيلمها أو في فيلم الغير! بعكس مخرجين مغاربة كثيرين تقمصوا أدوارا مهمة، وأحيانا بطولية في أفلامهم كما في أفلام الغير على رأسهم: جيلالي فرحاتي، نبيل لحلو، الطيب الصديقي، مصطفى الدرقاوي، فوزي بن السعيدي.. بل إن المخرج أحمد البوعناني، الذي لم يمثل قط في حياته، لعب دورا صغيرا، لكن جد مؤثر في فيلم «باب السماء» لزميلته فريدة بنليزيد سيظل موشوما في فيلمغرافية هذه الأخيرة كما في ذاكرة السينما المغربية على حد سواء.

إلا أنه تجدر الإشارة إلى أن المخرجة إيمان المصباحي ظهرت وهي طفلة في بعض أفلام والدها المخرج عبدالله المصباحي، كما ظهرت كل من فاطمة جبلي وزاني في فيلمها «في بيت أبي» وبصفتها الشخصية، مثلها مثل يزة جنيني التي ظهرت في بداية فيلم وثائقي تلفزيوني طويل يحكي عن أهلها بعنوان: «لقاء أولاد مومن» في خمسين دقيقة. لكن هذا الظهور المتواضع لهؤلاء المخرجات الثلاث من أصل اثنتي عشرة، استثناء يؤكد القاعدة، وهو أن المخرجة المغربية إذا حققت مثل كثير من زملائها الذكور خاصية «المخرج المؤلف».. فقد تخلت طواعية عن خاصية «المخرج الممثل» أو بأبسط العبارة: إن المخرجة المغربية ليست بالضرورة ممثلة، وهذا في رأيي اختيار موفق تهنأ عليه، ففيه على الأقل احترام لمبدأ «التخصص» الذي ما زالت السينما المغربية تعاني وتكافح في سبيل تحقيقه ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في عصر الإنترنت لم يكن غريبا أن تفرز تقنية اتصالات الشبكات، تطبيقات مرئية عن بعد، من ضمنها «متاحف الخط المباشر» التي يجري تشكيلها وتنظيمها لتصبح في متناول المستفيدين، فمعروف أن المتاحف، من الناحية التقليدية، هي مراكز لتقديم المعلومات معتمدة على جذب زائريها لمشاهدة مقتنياتها وتفسيرها لهم، وكان يتعين على هؤلاء الزائرين - في السابق - أن يقوموا بأنفسهم بزيارة مراكز تقديم المعلومات، وبظهور الإنترنت أصبحت مراكز المعلومات قادرة، بدرجة متزايدة، على الوصول إلى جامعي المعلومات وهم داخل منازلهم أو أماكن عملهم أو مدارسهم أو مكتباتهم، وهكذا. ومن ثم، فإن المتاحف قد أصبحت مهيأة بحق لأن تقدم المحتوى الواقعي الذي يجذب مستخدمي شبكات المعلومات.

متحف «موڤا» في الأورجواي

الحركة داخل عالم ثلاثي الأبعاد

د. رضا رضوان - مصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بداية، في أورجواي، بني موقع لمتحف موڤا على الشبكة، شأن دول كثيرة، وحيث يتزايد اليوم الطلب على المتاحف الافتراضية، وهذه إحدى مميزات ثورة الاتصالات المعلوماتية في عصر الشبكات الحاسوبية العملاقة.

مفهوم جديد للمتحف

متحف موڤا المذهل من الناحية المعمارية، الذي يضم مجموعة فريدة من الفن المعاصر، موجود فقط على شبكة الإنترنت. وتقوم ٢٥ دولة مختلفة بزيارة موقع المتحف في اليوم، وستون دولة في الشهر، ويبلغ معدل الدخول إليه يوميا ٥٠٠٠ مرة. وقد حصل بالفعل على ٣٨ جائزة دولية من كثير من المؤسسات في أمريكا اللاتينية وأوروبا وأمريكا الشمالية، منذ افتتاحه على الخط المتصل في عام ١٩٩٧. وقد انتقاه أو أجرى عرضا له، أو التوصية به من المواقع الشبكية الثقافية ذات الصلة من كل أنحاء العالم، وأيضا مجلات مثل مجلة رابطة الفن Art Nexus ومجلة همبولت Humboldt، وأهم جائزة حصل عليها كانت، في مؤتمر علماء المتاحف الذي أقيم تحت عنوان «المتاحف والشبكة» في تورونتو في أبريل ١٩٩٨. وكانت منافسة يشرف عليها محلفون بين أكثر من ١٥٥ متحفا على الخط المتصل. ونال موڤا جائزة عن العرض الافتراضي، وهي جائزة «أفضل متحف على الشبكة».

افتتح الموڤا MUVA أو متحف البيز El-Pais الافتراضي للفنون في ٢٠ من مايو ١٩٩٧ بالإسبانية http://www.diarioelpais.com/muva2 وبالإنجليزية http://www.diarioelpais.com/muva2. وهو أكبر وأهم موقع على الشبكة في أورجواي، وأول متحف افتراضي في البلاد. ولأنه مخصص لفنون أورجواي في هذه المرحلة الأولى، فهو يخطط لينتج قسما من فن أمريكا اللاتينية.

تمر المفاهيم المتعلقة بالمتاحف حاليا بفترة تغير. فلم تعد للمتاحف بالضرورة حوائط، ولم تعد بمنزلة مخازن فقط، ولكن يمكنها أيضا، أن تكون مصادر معلومات على الخط المتصل، ومنتدى للمناقشة، وعونا على البحث، ونشر المعرفة، وللمتحف المقام على الشبكة فائدة لكونه جهازا متفاعلا، حيث يمكن لأي شخص أن يمارس تجربة الفن من أي نوع في أي وقت، وفي أي مكان، وليست هذه الفكرة جديدة تماما، فقد سبق أن أنشأ الخبراء متحفا محمولا Boite à valise، كما أن التقنيين ابتكروا مفهوم المتحف التخيلي Musée imaginaire وفي الوقت نفسه، فإن إنشاء متحف موڤا، إنما هو أمر متصل بالموقف المحلي المرتبط بالإنترنت، الذي ينمو بسرعة، مبينا زيادات مثيرة في استخدامه، وأورجواي واحدة من أكبر الدول التي يستخدم فيها الأفراد الإنترنت في أمريكا اللاتينية. كما أن كثافة البث التليفوني Tele-density في أورجواي عالية للغاية، وهي الدولة الوحيدة بين كل الدول الأمريكية التي بها نظام تلفوني رقمي بنسبة تصل إلى ١٠٠٪.

المغامرة أمر ممكن

في عام ١٩٩٦ بدأ الخبراء في تطوير هذه الفكرة، وهي إنشاء المتحف الافتراضي، وقد تسارعت الإجراءات بفضل رعاية صحيفة البيز El Pais التي تعتبر أهم صحيفة في أورجواي. فحصل المشروع على الموافقة والمساندة، ومنذ ذلك الحين، أصبح متحف موڤا ينتسب إلى صحيفة البيز، التي لها الوضع المناسب للقيام بهذه الرعاية.

وقد نُظم القسم الرقمي وهيئة من العاملين لمتحف موڤا بمجرد

"إن تشييد متحف للفن كتلك المتاحف البارزة في عواصم المدن الكبرى في العالم، كان سيتكلف مبلغا باهظا بالنسبة إلى الوضع في أورجواي. وهكذا نرى أن التقدم في الواقع الافتراضي وتطور الإنترنت، قد جعلا المغامرة الكبرى أمرا ممكنا؛ أي تصميم ما هو اليوم متحف مستحيل لأورجواي"

الموافقة على المشروع. وتضم هيئة العاملين أمينا للمتحف، ومؤرخا للفن، وصحافيين، ومصممي أساليب طباعية، وفنيين ومصورين، ومهندسين معماريين، واثنين من الأساتذة المتخصصين في الشبكة، ومصمما للأشكال الطباعية والرقمية، وخبراء في علوم الكمبيوتر ومترجما.

إن متحف موفا يسعى إلى أن يعرض أفضل فن أورجواي في المجال الافتراضي، الذي يضفي إحساسا قويا بالواقع، والفكرة هي، أن يجري استخدام الشبكة كوسيط لمعرض سوف يعمل على إعادة خلق التجربة المتحفية، ويحاكي قدر المستطاع الإحساس بالوجود داخل مبنى. والمبدأ الهادي في هذا الخط من الفكر، هو إنشاء وتوليد بيانات افتراضية ترتبط ارتباطا وثيقا بالواقع. إن موفا ليس متحفا، وليس تمشية مخططة عبر كتالوج من الصور.

ويقع موفا في مبنى خاص صممه معماريون، بحيث يمكن تشييده في أي وقت. والسبب المنطقي في إنشاء المبنى الافتراضي لمتحف موفا. هو أن تشييد متحف للفن كتلك المتاحف البارزة في عواصم المدن الكبرى في العالم، كان سيتكلف مبلغا باهظا بالنسبة إلى الوضع في أورجواي. وهكذا نرى أن التقدم في الواقع الافتراضي وتطور الإنترنت، قد جعل المغامرة الكبرى أمرا ممكنا: أي تصميم ما هو اليوم متحف مستحيل لأورجواي.

لقد كلف أربعة مهندسين معماريين بإعداد خطط المبنى، فصمموه بمساعدة بيانات الكمبيوتر Data CAD. وقد عمل هؤلاء المهندسون كما لو كانوا بصدد بناء متحف حقيقي. فمساحة المبني ستشغل مساحة حقيقية قدرها ٦٠٠٠ متر مربع، وموقعه الافتراضي سيكون في قلب مدينة مونتيفيديو. والمبنى الافتراضي يضم خمسة طوابق رئيسية، وثلاثة مستويات إضافية، ترتبط فيما بينها مكانيا باستخدام ارتفاعات متعددة. وهناك فكرة مهمة أخرى من وراء إنشاء المبنى الافتراضي، ألا وهي عرض الفن في بيئة مكانية، وذلك لكي ينقل إحساسا شبيها بالإحساس الذي يعيشه المرء داخل متحف، بالإضافة إلى تدعيم الاتصال البصري بالأعمال الفنية.

تصميم ثلاثي الأبعاد

والمبنى وصالات عرضه وأبهاؤه ومساحاته ومحفوظاته لها جميعا بعد افتراضي ينافس ذلك المتحف المستحيل. وارتكازا على المشروع المعماري، نجد أن مصممي الأشكال الرقمية اضطلعوا بالإنتاج الرقمي لمتحف موفا، وابتكروا نسخة ذات أبعاد ثلاثية للمتحف.

الجزء الأهم في عملية التشييد هو التفاعل مع الفيزيائيين لضمان أن يكون التصميم متوافقا مع الطرق الفنية للسياحة في متحف موفا. والتأثيرات الواقعية للتصميم ثلاثي الأبعاد، مرتبطة بالاستخدام الخاص بلغة النص المحوري HTML (أداة لاستحداث المصادر والبحث عنها على شبكة عموم العالم).

وتساعد إحدى الأفكار على تمكين المبحر من الدخول إلى العالم الافتراضي لمتحف موفا بسهولة، مع التغاضي عن الكمبيوتر الشخصي والمتصفح browser. وهكذا نرى أن متحف موفا يشجع المستخدم على زيارة المبنى، والدخول إلى موقع آخر، وتملُّك إحساس افتراضي، والعيش في وهم. والأوامر Commands حدسية، وتتصل بالحركات الطبيعية للإنسان: الإحساس بالتقدم من صالة إلى أخرى، والتحرك حول صالة معرض، وصعود السلالم وهبوطها، واستخدام المصاعد الكهربية في الصعود والهبوط، وبلوغ مكتب الاستعلامات وبعث الرسائل، ويمكن للمستخدمين أن يلفوا ويدوروا ذهابا وجيئة، ويتطلعوا إلى الصور التي تحاكي الفراغات ذات البعد الثلاثي، وينتابهم إلى حد معين الإحساس بزيارة متحف، والاستمتاع بهندسته المعمارية، والتمتع في الوقت نفسه بمشاهدة الأعمال الفنية. ومع ذلك، فإن المقصود هو الإبقاء على الخطو سريعا نسبيا.

فالمستخدم المزود بكمبيوتر معياري وجهاز مودم modem. لنقل البيانات وإرسالها إلى مسافات بعيدة متصل بشركة جيدة لتوصيل خدمة الإنترنت، يستطيع زيارة القاعات بسرعة تامة.

الفن الحديث في الأورجواي

متحف موفا متخصص في واحد من الإسهامات المهمة في فن أمريكا اللاتينية، وهو الفن الحديث والمعاصر لأورجواي، وهو يقدم للزائر إمكان مشاهدة نماذج جيدة لأفضل ما أنتجه فن أورجواي على كمبيوتر منزلي، وينتفع بالشبكة وبالوسيط الذي يتلاءم جيدا مع معروضات كثيفة الصور للأعمال الفنية. وهو بذلك يسعى نحو فرص جديدة لفن أورجواي، ويحاول أن يضفي عليها المزيد من الوضوح. كما أنه يقدم مسرحا جديدا لفناني أورجواي، ويرغب في زيادة تعزيز الفرص أمامهم، لكي يزداد اقترابهم من مجتمع الفن على المستوى القومي والدولي. وفي الوقت نفسه، يسعى متحف موفا إلى تقليص مركزية الثقافة، وذلك بجذب مشاهدين جدد للفن وللمتاحف والمجموعات الحقيقية، وتشجيعهم على الاستمتاع بمشاهدة القطع الفنية الحقيقية.

ويحاول متحف موفا الحفاظ على رسالة وممارسة معرض المتحف فيما يتعلق بالتصنيف والسياق وفهم المشاهد واستقباله. وهو مهتم بخلق تجربة بصرية تعطي متعة جمالية ومنحا معرفية، علاوة على تثقيف الذات وتدعيم الوظيفة المعرفية. ولقد وُضع قدر كبير من المعلومات على الخط المتصل on-line عن الفنانين والصور. ويهدف متحف موفا إلى إنشاء شرح واقعي للأعمال ومحيطها الجمالي. ويتضمن الشرح المعلومات العادية التي تقدمها المتاحف عن القطع الفنية (العنوان والتاريخ والحجم وأسلوب المعالجة الفنية والوسيط والموقع)، بالإضافة إلى نصوص توضيحية عن السياق التاريخي والثقافي، وإشارات إلى المدارس أو الأساليب أو الفترات الزمنية التي تمثلها الأعمال الفنية. كما أن السير الذاتية وكذلك البيبليوجرافيات متضمنة أيضا. ويضع متحف موفا في الاعتبار، أن ثمة درجات متفاوتة من معرفة قراءة الخط المتصل، ويوجد لديه قسمان للمساعدة، ويحاول الخبراء أن يشجعوا مستخدمين جددا على الشعور بالارتياح مع التكنولوجيا الجديدة، وتجنب الانصراف عنها.

قرر فريق العمل بمتحف موفا أيضا أن يجعل المتحف متاحا لأكبر عدد ممكن من جمهور المشاهدين، وعقب افتتاح الموقع استخرجوا نسخة منه باللغة الإنجليزية. فالموقع متعدد اللغات يصل إلى عدد كبير من المشاهدين، بل قد يستخدم في تحقيق أغراض مختلفة، فهو لا يستخدم على سبيل المثال، لتدريس الفن فقط، بل لتعليم اللغات أيضا.

توثيق مرجعي

- عبدالحميد فهمي الجمال «موفا: متحف افتراضي في أورجواي» مجلة المتحف الدولي ع٢٠٥، ص٢٦-٣١.
- محمد البهنيسي «المتحف الافتراضي» المرجع السابق، ص٤-٧.
- بحث: افتراضيا هناك مجلة العلوم، مج ١٨ - ع١، يناير ٢٠٠٢، ص٢٦-٣٥

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يبقى مفهوم الجدار الفني من المفاهيم المستعصية على القبول النقدي، فهو مفهوم مستحدث ليس له توصيف نقدي منجز. لذا أبادر بالقول إنني استعرت المفهوم من فنون الكهوف ومن الفن السومري والبابلي الذي بقيت آثاره مرسومة على جدار، لأستدل به على الفن العراقي في مرحلة تاريخية من مراحل تطور الفن في بلاد الرافدين. وتعميما للظاهرة سحبت المفهوم على كل إنتاج الفنانين التشكيليين العراقيين، بأن ما ينتجونه هو تواصل لذلك الجدار، وتعميق له.

المدينة والحداثة وجدار شاكر حسن آل سعيد الفني

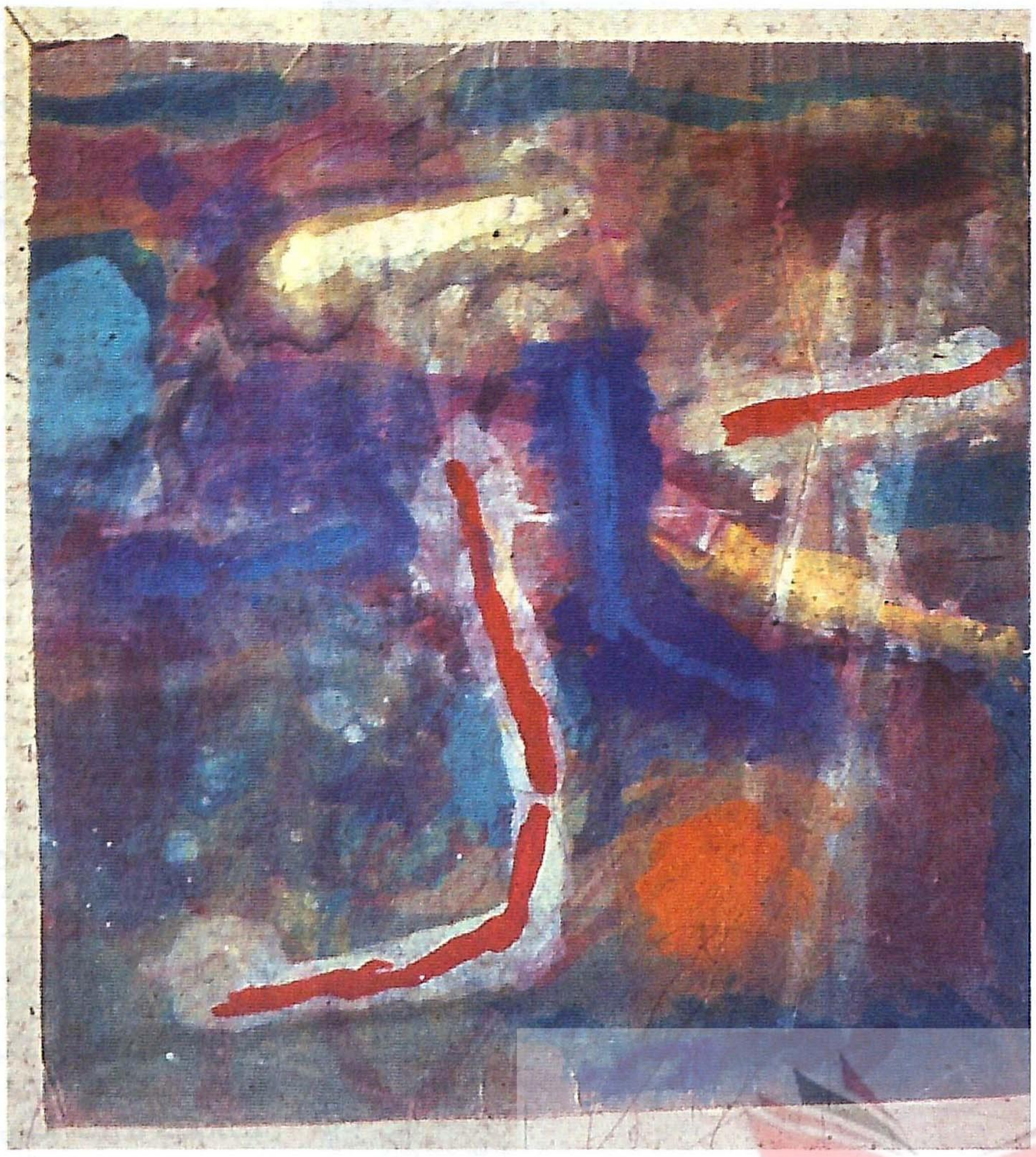
ياسين النصير - هولندا

في ضوء ذلك تطرقت في مقال سابق لمفهوم الجدار في الفن التشكيلي العراقي المعاصر، ووضعت المفهوم بعد أن وصفته في الإطار الرمزي - الواقعي، بأنه محاولة للاقتراب من إنجازات الفنانين العراقيين المعاصرين، ومن ثم فهمها لوضعها ضمن سياق الثقافة العراقية أولا، وضمن تيار الحداثة الذي اختص به الفن التشكيلي العراقي إلى جوار الشعر والعمارة ثانياً.. لذا، فهو جدار يأتيه الفنان ليضع بصمته عليه، ثم يغادره، ليعود إليه ثانية، تاركا فسحة للآخرين كي يضعوا فيه بصمة أخرى. فعندما يكون للفن التشكيلي العراقي جدار بين جدران العالم، يمكن معاينته والإشارة إليه وأن يقال له جدار الفن العراقي بامتياز. ومن هنا يتحول المفهوم إلى ثقافة تحمل خصوصيات مرحلة، وتشير إلى واقع محقق فنيا، وعندئذ يمكن مقارنته مع جدران عالمية أو عربية، وخلصت إلى القول إن جدار الفن العراقي جدار منفتح على الرياح القديمة، وعلى التجريب، على المحلية حيث ينهل من ثقافتها وأشكالها، وعلى العالمية حيث تأثر بثوابتها وتياراتها. جدار أقل ما فيه أن لغته الفنية تتجاوز ما حولها من لغات ثقافية عراقية لتؤسس رؤية ترتبط بتطور الحداثة في مختلف شعبها: المدنية والثقافية. وقد شعرنا بأهمية الجدار الفني العراقي ونحن هنا في أوروبا، حينما شاهدنا المعارض والمهرجانات الكبيرة للفنون التشكيلية، وإذا بالفن العراقي ضمن السياق العالمي لحركة الحداثة، وله لغته، وله من يتأثر به ومن يشير إليه ... جدار هو تأكيد أن العراقية روح محلقة في سماوات أصيلة تمتد إلى آلاف السنين بتماثيلها الأكدية، وبوجوهها السومرية وخطوطها وكتاباتها البابلية وآثارها الأشورية. لا نقول ذلك لمجرد أن الروح العراقية تتعرض اليوم لامحاء سياسي مقصود، بل نقول ذلك ونحن نرى مؤثرات هذه الروح الأصيلة منتشرة في فنون عربية وعالمية، فقد أثر الفن السومري في الكثير من فنون العالم وغدا الوجه السومري مادة لجواد سليم وغيره، وأثر تمثال جوديا بيكاسو بشكل خاص. والزمن كفيل أن يبقي تلك البصمات القديمة علامة أو يمحوها. وأهم ملامح هذا الجدار الحالية، هو أن تقرأ من سياقاته تطور وارتكاس المجتمع العراقي، ففن الرسم مرآة حقيقية ترى من خلالها العلاقة الجدلية بين الفن والحداثة، بين الفن وتطور المدينة. وما خلصت إليه في تلك المقالة القول: أفضل ما يدل على الفن الأصيل هو أن يكون له جدار خاص به كشاهدة رمزية تواجهك أينما رحلت، أعني به الجدار الذي يعرض نفسه للضوء وللمطر، للرياح ولفضليات الطيور. وبالتالي يصبح لغة مقروءة حية ومستمرة في الحاضر، ودالة على ماض. فالفن العراقي التشكيلي بنى نفسه بتجارب أبنائه وخبرتهم الخاصة، فأسسوا له أحجارا ملونة تمتد على تواريخ العراق، وله أمكنته وتراثه واتجاهاته، فالجدار من العمق والتعميم لا يشكله فنان واحد، ولا جيل واحد، ولا تحدده مرحلة أو توصفه أيديولوجيا. بل هو جدار - تيار يتشكل من الحضور والغياب، ومن الكتابة والمحو، من التجربة الفردية والجماعية. ويستمد هويته من البنى المعرفية التي تأسست في العراق منذ الأكديين والسومريين حتى اليوم، مرورا بالواسطي الكبير، وتوقفا عند رسوم عبدالقادر الرسام في ذاكرة بغداد. وصولا إلى جواد سليم وشاكر حسن آل سعيد وفائق حسن وحافظ الدروبي ومحمد غني حكمت ومحمد مهر الدين وضياء العزاوي، ومن ثم الأجيال الجديدة التي أغنت تجربة الجدار وعمقتها بإنجازات فنية قلما نجد لها مثيلا في تاريخ فن أي بلد عربي. ومن هنا فمفهوم الجدار في تلك المقالة ذهب إلى التوصيف العام، ولم يقف عند التفاصيل الكثيرة التي تشكل أحجاره وخصائصه وتياراته، ليتحول البحث لاحقا إلى مجرى يمكن أن نسير فيه لمعاينة تجارب فنية عراقية متميزة، مثل تجربة شاكر حسن آل سعيد.

وثمة حس ما محلي كنت أريد له أن يبرز ضمن ذلك التوصيف، وقد مارس ضغطا علي بحكم الهجرة الداخلية والخارجية التي تشتت الرؤية المنهجية لهذا الفن ولنا، وهي أن فننا العراقي لا يتجدد إلا في الممارسة المحلية فقط. وكل ما تأثر به فنانونا من الفن العالمي لم يتطور إلى ثيمة جديدة، بل جاء التأثر كما هو حال جواد سليم وشاكر حسن آل سعيد من أجل تطوير وإغناء الحساسية المحلية بألوانها وخطوطها وكتلها وموضوعاتها. وكما هو حاصل في الكثير من الكتب النقدية التي تتحدث هنا في أوروبا عن تجارب تشكيلية لفنانين معينين مثل كونييه، وكارل آبل وهما معاصران، كما لو أنها تتحدث عن أحزاب سياسية لها خصوصياتها وبرامجها الانتخابية المحددة ينصب كل الحديث على الثيمات المحلية في فنونهم، وقد أشرت في المقالة السابقة إلى هذا بما أريد لها أن تبقى في التعميم، من دون أن تدخل في التفاصيل الفنية. ولا أن تلامس تفاصيل المراحل، التي مر بها الفن التشكيلي العراقي وعلاقته بالمدينة ... ولكن الوعي المتشكل لدي وأنا أتابع مفهوم الجدار من جديد، تفجر وأنا هنا في هولندا وفي مناخ الفن الأوروبي، الذي أتاح لي مشاهدة الكثير من معارضه وفنونه بحكم التماس اليومي مع متغيرات الحياة المدنية والثقافية، فوجدت أن فننا التشكيلي العربي وخاصة العراقي - وجود عدد كبير من الفنانين الشباب وغير الشباب هنا - قد أصابه حيف كبير، حيث حاول كل فنان أن يجد هويته الخاصة ذاتيا وهو يبحث لنفسه عن بقعة خلاقة، وعلى رغم صعوبة هذا المسعى وقلة النتاج فيه، فقد حصل افتراق بين أدوات الفنان المهاجر وأفكاره، فبدا كما لو أنه يعتمد فكرة البحث عن الخصوصية بعيدا عن تجاربه وتجارب الفن العراقي السابقة، كمحاولة منه لأن يجد له حجرا في جدار الفن الأوروبي.

صحيح أن لكل بلد جدارا - هوية - يحمل ملامحه، ويؤكد خصوصيته في التعامل مع الحداثة أو غيرها، وصحيح أيضا أن هذا الجدار لن يبقى ثابتا على ثيمات قديمة محددة، وصحيح أيضا أن الجدار الفني لا يغلق نوافذه على الشعر والعمارة والتصميم والمسرح وعلى الفنون المكانية الأخرى، لكنه في كل مراحل تطوره، وهو يجدد نفسه، لا يتجاوز ما أنجز من خارج مفردات ذلك المنجز، فالتطور يأتي هنا من قبول المنجز القديم لمفردات تحديثية جديدة وليس التحديث إلغاء لما أنجز. فالتجديد ليس قفزة إلى الأمام دائما، بل هو فهم جدلي للعملية الفنية بشروطها الموضوعية والذاتية، وهي شروط يستشعرها الفنان بلون أو كتلة أو خط لم تنجز على الوجه الأكمل في الأعمال السابقة. فالطبيعة، التي هي البيئة العراقية، بالنسبة إلى الجدار الفني العراقي لم تدرس في علاقاتها المتداخلة مع حركة الحداثة محليا أو عالميا إلا من خلال النقد الغربي، فكانت تزويقية في مراحل التحديث، لكنها سرعان ما رست على فهم عندما وجد الفنانون أن خصائص البيئة العراقية لا يمكن استعارتها أو التعامل معها من دون دراسة لخصائصها. والتجارب الفنية المتميزة في الفن العراقي بينها تجربة جواد سليم، في جدار الحياة البغدادية وأزقتها وشخوصها الشعبيين، وفائق حسن في جدار الخيمة والخيل والصحراء والحياة البكر، وشاكر حسن آل سعيد، في شخصياته العراقية الحادة الملامح وجداره الحديث، ونوري الراوي في بيوت عنه وجدار البنية الشعبية الغائرة في الذات العراقية القديمة، وحافظ الدروبي، في المناظر الطبيعية وجدارها المتشبع بالمناخ الأوروبي، وسعد الطائي، وبحثه في ضياع وغياب الإنسان العراقي، وخالد الجادر في جدار شخوصه العراقية وتطلعاتها نحو أفق الحداثة المعمارية للكتلة. كل هذه لم تعط تصورا واضحا لتلك العلاقات الخفية التي تربط بين البيئة الشعبية الغنية وذائقة الفئة المثقفة وحاجات السوق. وهي علاقات لا يمكن لأي فنان أن يتجاوزها إذا ما فهم أن الشجرة القتيلة لجواد سليم هي مزيج بين فرح العامة في أعياد نوروز وموت وقسوة

يمارسهما العامة على الشجرة الحية، وأن بيوت نوري الرواي العانية من الطين هي تجاوب لا شعوري بين تراث قديم للبيت، وفسحة الهناء الروحية لسكان تجاوروا مع الماء والكتلة الصخرية، فشعروا بالهناءة الداخلية كما لو كانوا ملتصقين بالأرض، وثمة نوافذ صغيرة تنفتح على سماء القرية الواطئة، وأن جدار شاكر حسن آل سعيد الطيني المهمل هو الذاكرة الشعبية وقرطاسها المكشوف للريح والمطر وعبث الأيدي ... فهذه البيئة أثرت في فنانين عالميين - الفنانين البولونيين وفنون الاستشراق - بقيت إلى ماقبل إنجازات الفنانين العراقيين ضمن حدود اللون الكابي والمناخ المغبر والطبيعة الشرقية الباذخة للمكان، في حين أن الرؤية الموضوعية لحركة اللون المتغيرة يوميا، والخطوط المحفورة في ذاكرة الكتابة، والشحنة الشعرية التي تملكها هذه الخطوط، والكتلة التي تجمع بين تراب وصخر وغبار ورمل وأشجار في مهب الريح، ومياه تغذي كل المفاصل، والإنشاء الذي يعيد كل فنان به بناء روحه من خلال تجاور مواده، ثم النسب والحساسية الشعرية بالمساحة، كل هذه المفردات لم تكن بمعزل عن تناقض المتغيرات التي فرزتها المراحل الجغرافية والتاريخية في العراق، ومن ثم علاقتها بالبيئة الشعبية وبثقافتها وبساطتها التي تعكس الطبيعة الثقافية للمجتمع العراقي عبر آلاف السنين. فبغداد عاصمة الحداثة العراقية الحاملة لهذه البيئة تتجاور فيها، بلا شك، الحداثة الفنية مع القدم الفني «جواد سليم مع الواسطي»، وتتجاور فيها البنية الثقافية الغربية، مع البنية الثقافية العربية الموروثة - ثمة تصور واضح أدبيا عن دور المكتبات الأجنبية «مكنزي وأورزدي باك»، والأسواق والسينمات والمقاهي في بغداد في تنمية حساسية الحداثة عند المثقفين المرتبطة بتطوير الموروث، ودراسته فنيا أسوة بما يقرأون في الثقافات العالمية - فبغداد ليست مدينة هامشية أو عادية يمكن تجاوز مفرداتها اليومية، بل هي مدينة تجتمع فيها المتناقضات، ومن هنا كانت مختبرا للتجارب الأدبية والفنية المستوعبة للتحديث لتفرزه نتاجا ثقافيا من دون أن تفقد هويتها الإسلامية: حركات التحديث السياسي، نشوء الأحزاب الوطنية وتبنيها للحداثة، ظهور قانون الصحافة التي قامت بدور التحديث الطباعي والتصميم والإخراج، بروز العمارة التي زاوجت بين تطلعات مهندسين شباب برؤية أوروبية حديثة - مدرسة الباور هوس - والثقافة الفنية والشعرية المحلية. حداثة الشعر الذي شكل قفزة نوعية في الشعر العربي كله، الفنون التصويرية والفوتوغرافية، نشوء البرلمان، ظهور جمعيات الحقوق المدنية، وتأسيس النقابات والأحزاب. فصورة الحداثة في بغداد صورة مستحدثة ولكنها بجذور إسلامية على رغم أنها لم تحدد بسياق معين سوى سياق الحداثة، ولم يقف نتاجها على مجموعة من الأنتلجنسيا أو السياسيين، بل شملت قطاعات من الفئات الوسطية في المجتمع، كما شملت مدنا أخرى مثل البصرة والموصل. فتصميم مدينة بغداد لا يظهر أنها ليست مدينة ساكنة، وغير متحركة، بل هي بناء فني صنع النهر منها سمفونية جغرافية غنية بالمناظر والفن، كما أنها مطبخ يومي للتفاعل الحر مع كل التيارات. وقفزاتها الحداثوية في العمران والشعر والتشكيل تفوق بكثير في السبعينيات عمران مدن عربية وآسيوية ونتاجها الثقافي، مما يعني أنها تتحرك على أسس وتقاليد شبه راسخة. ولكن طابع العجلة وتقديم إنتاج فني غير ناضج والدوغماتية المرتبطة بعناصر الحكم، وفوضى حركة البناء العشوائية، جعل الناس يعيشون في فوضى الحداثة من دون أن يؤسسوا ثقافيا على ذلك، وهذه المفارقة حسبت لصالح الجهة التكنوقراطية العراقية التي غالبا ما تضرب بالفنون عرض الحائط، قبل أن تحسب لصالح الجماهير التي بدت في حيرة من أمرها وهي تجد الشوارع الحديثة والطرق السريعة تشق مناطق سكنهم، وتغير من العلاقات المكانية بين مرابع نشأتهم والحياة الجديدة، وتمارس نوعا من القمع على حركة القدمين والأعين. ثم أردفت حركة البناء والعمران في الجغرافيا المحلية بقرارات قمع ومنع حرمت الغالبية من التمتع بها. وكل هذا يشكل أرضية بصرية قلقة. كتب الشاعر ياسين طه حافظ قصيدة «النشيد» مفصحا فيها عن التمازج بين صوت الآلة الرافعة في سماء بغداد للبناء في السبعينيات، وحركة العمال الصباحية، كبنية تحديث شكلت هذه الحركة نشيدا عماليا. ويكتب الشاعر سعدي يوسف عن «جدارية فائق حسن» والرئيس المقاول وهو يباشر في تغيير نصب ١٤ تموز كجزء من هيمنة سياسية رمزية لثورة لم يشارك فيها. ويكتب سعدي أيضا قصيدة «بغداد الجديدة» منطلقا من حركة العمال وبائعات القيمر في صباحات بغداد اليومية والرايات الخافقة في سماء بغداد ولكن بعد ضياع الصوت الوطني. ويأتي الشاعر سامي مهدي فيكتب قصيدة «سعادة عوليس» عن بغداد الناهضة من جديد كما يراها بطله المتطلع ولكن المثقل بهموم يومية. كل هذه القصائد التي شخصت حداثة بغداد في السبعينيات وأوائل الثمانينيات وقعت في فخ الحداثة العمرانية، وتناست حداثة الإنسان عدا «قصيدة بغداد الجديدة» التي رأت حداثة بغداد في الرايات المرفوعة بأيدي العمال. الفن التشكيلي وهو يراقب ويتفاعل مع هذه الحداثة العمرانية، خاصة في نصب الحرية في ساحة التحرير، وجدارية فائق حسن في ساحة الطيران، ولوحات شاكر حسن آل سعيد عن المقاومة حيث يجد أن حداثة المدينة العراقية جرت بوجهة سياسية تقدمية، وأن هذه المدينة، الشاهد المتفاعل، تجد نفسها مرة بعد مرة خاضعة لقرار فوقي يبني ويدمر



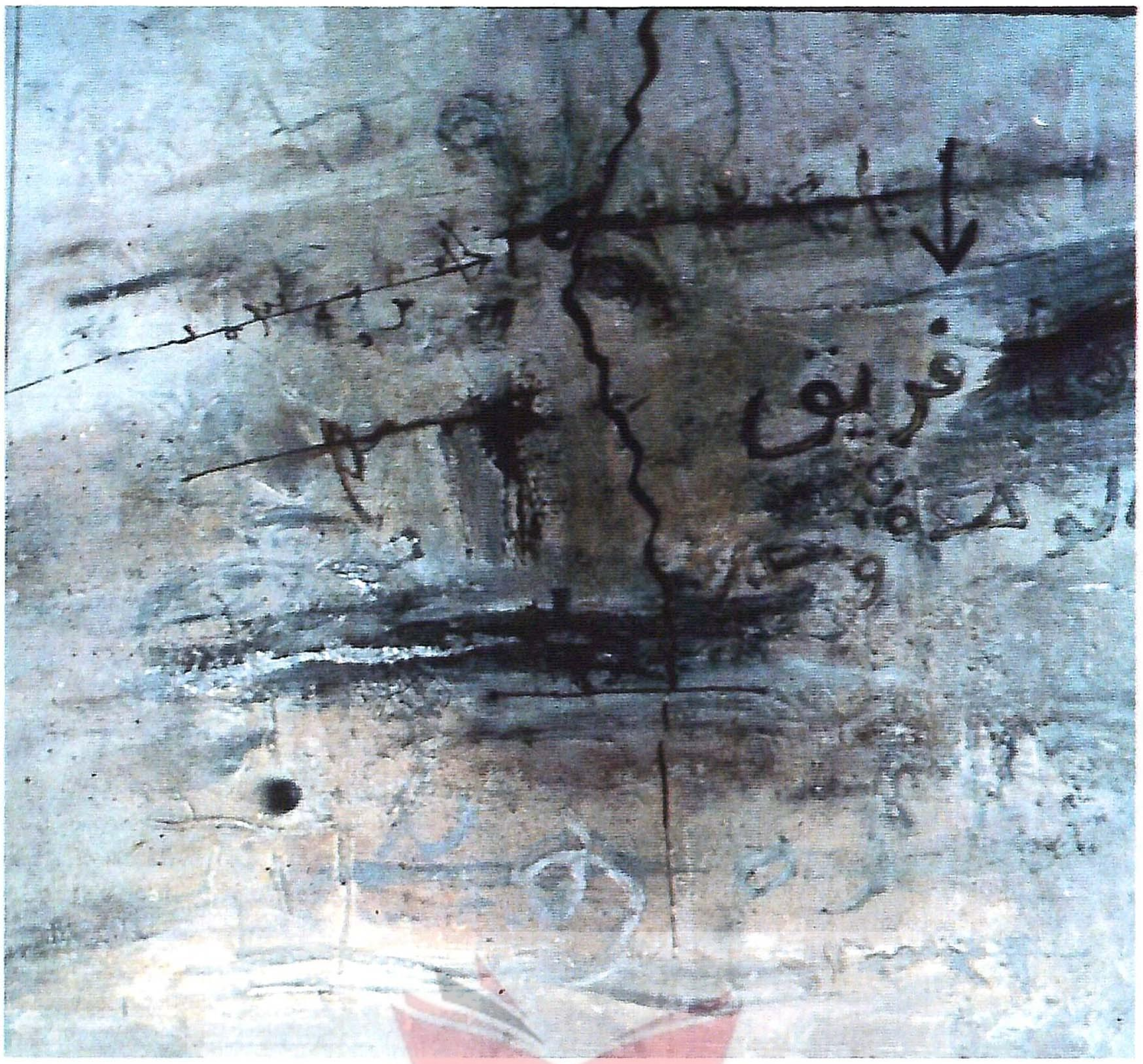
كل قيم الجمال فيها. ومن رأى ساحة التحرير، وهي رمز بغداد ووجهته اليومية في حروب العراق وخاصة بعد هجوم الحلفاء، يجدها ممتلئة بالكآبة ومنسحبة عن واجهة المدينة لتقبع في زاوية تتجاور فيها بعد اندحارها على جبهات القتال للعراقيين، بساطيل الجنود العائدين من الحروب، وبساطيل الحرس القومي المدججين بأسلحتهم الموجهة للناس. وليصبح نصب الحرية معزولا مظلما ومنسحبا من فضاء المدينة محتفظا بقيمه الجمالية لنفسه إذ لا عين يمكنها أن تتأمل والبندقية مصوبة نحوها. نصب باحث عن بارقة أمل في ضوء أو في رياح تقتلع خيام الأمن الخاص وحراس المخاوف من تحت قدميه. إنها الصورة الفوتوغرافية المدججة بالتخلف والعسكر التي تظهر بها المدينة القامعة أمام الناس. فكل حداثة فوقية تؤدي إلى استغلال فن الصور الفوتوغرافية، بينما تنحسر اللوحة الفنية في هذه المرحلة لتبحث لها عن نوافذ ذاتية في التراث وفي الذاكرة، ومن يستقرئ هذه الفترة يجد انتشارا لفن الكولاج واللوحة الورقية الملصقة وقد بدت أكثر الإنجازات قربا من الإعلان لسهولة التنفيذ. في هذه الفترة، فترة الحروب وما بعدها، ثمة انقطاع غير منطقي نشأ بين الفن وزبائنه، بين اللوحة ومكان عرضها. وهو ما جعل الفنانين يبحثون عن كاليرهات في مناطق البرجوازية العراقية: المنصور وكرادة مريم، أو أن يتخذوا من بيوتهم مكانا لعرض لوحاتهم. ومن ثم بدأ التفكير في الهجرة.

في هذه الفترة بالذات نأى شاكر حسن آل سعيد بلوحته عن المدينة وحركتها الحداثوية المفتعلة، وذهب إلى الجدران الشعبية والتراثية ليعلق عليها خطوطه الفنية الزمنية مؤملا في دراسة مؤجلة عن تجاور الحلم الذاتي مع الواقع العراقي. فالطبيعة مثلا، عند الفنانين التشكيليين العراقيين ومنهم شاكر، تعني احتواء العالم في الإطار البيئي. التقنية الحديثة مع الحس الشعبي في التلقي. فعندما اكتشف شاكر السمات المشتركة بين اللون والخط المحليين المشبعين بالموروث حسيا وتقنيا، لم يستقر هذا الاكتشاف تبعا للمتغيرات العمرانية الفوقية على طبيعة المكان عند الممارسة الفنية، بل تجاوز ذلك إلى البنية العميقة أعني الدينية والتراثية ... فاللون والخط يستوعبان مستويات من الرؤية المحلية المستقرة في التكوين الديني للإنسان، عندما ينفذان بطريقة مدروسة، ولكنهما يفلتان من هذه الرؤية عندما تكون الطريقة التنفيذية عشوائية، بينما تخضع لحساسية شعرية ومخيلة نشطة وتصور صوفي في البعد الواحد عند شاكر لتحميل الخط تجريدا لأشكال وحالات شعورية. ومن يتتبع نشوء وتطور الفن العراقي يجد أن مدنا متعددة ومناخا عالميا أسهمت في بنيته تقنيا، ولم تسهم فيه حساسية أو استعارة لونية. وهذه مشكلة لا تعني في جوهرها أن الفن يعارض الحداثة والتغيير، بل إنه، وهو يميل إلى الاستقرار والمنهجية، يبحث عن المتطور في الآخر ... وهو ما لم يحصل إلا في مدينة مثل بغداد، إن لم يعد النقد المتسرع مقولات قديمة أن بعض الفنانين قد احتذى قافية موضوعات الفنانين المشهورين: بول كلي وبيكاسو وبراك وموندريان وغويا وتأثروا بالفن البولوني والإيطالي والإسباني وغيره. ولكن لم يكن أي فنان منهم فنانا أوروبيا، أو ينسلخ من الجلد العراقي السميك، بل إن كل الفنانين لهم في بيئتهم حصة من الثورة الفنية، هذا ما حدث ابتداء من الخمسينيات حتى أواسط الثمانينيات، على رغم انحسار موجة تحديث المدينة ودخول العراق في حرب. فقد طور الفنانون فيها خطوطهم العربية، وألوانهم العربية، وكتلهم العربية، والنسيج الفني العربي، تناغما مع موجة التحديث التي عمت كل مرافق المجتمع منسجمة والسياق الشعبي المحلي والمقبول رؤية، ومتناغما مع العمارة التي استعارت تقنيات الحداثة الأوروبية على رغم أنها بنت نفسها وفق سياق الحداثة المحلية، وتساوقا مع بنية السوق والبضاعة التي لم تتطور عن تقنيات غربية، وتجاوبا مع تنوع البضاعة الثقافية وانفتاح الجامعات على الدرس الحديث. كل ذلك تجسد في حوار اللوحة والشعر والعمارة والشارع والمدينة والبضاعة والثقافة في حياة المدينة والناس. ولكن بعد هذه الفترة الخصبة من الحوار، حدث انقلاب في الفنون كما هو في الفكر والسياسة والمجتمع، إنه انقلاب التحول إلى حداثة التخلف، ليس كما يعنيها مارشال بيرمان، بل أعني التحول إلى حداثة التراث. وهو ما جعل بغداد تتراجع ليس عن أسواقها وعمرانها ونهضتها، بل عن حماية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنسانها من البطش والتدمير والتهميش .. قد تكون المرحلة التي نضجت فيها تجارب الفنانين وتهيؤهم لقفزة فنية كبيرة، هي فترة مفارقة حقيقية بين التقدم المبني على دراسة علمية وعلى تلاقح مع تجارب عالمية والتقدم العشوائي، وهي الفترة التي عمدت الجهات المعنية والحاكمة فيها عن قصد إلى تغيير هوية بغداد من خلال الإنشاء والعمران وعسكرة المجتمع وتغيير نسب العلاقات بين أمكنتها ومساحاتها وفئاتها الاجتماعية وألوانها اليومية. أعني مرحلة السبعينيات ثم ما نتج عن هذه البنية العشوائية من الحروب الداخلية والخارجية، وتحويل الفنون كلها إلى أبواق إعلامية إلا ما ندر .. بل إن كل التأثر انحصر في تنفيذ الموضوع وليس في البحث عن حساسية لونية أو شعرية.. فالمدينة الأوروبية الحديثة لم تبن حداثتها على قشرية التعامل السريع مع الفنانين، بل على تأسيس صرفت عليه مالا وزمنا وتاريخا وصراعا وتجارب. حداثة لم تنم في جانب وتترك الجوانب الأخرى، بل كان نموها طبيعيا شمل كل مرافق الحياة. ولذلك من الصعوبة على فنان مهاجر من عالم غير متقدم أن يجد انسجاما مع حداثة المدينة الأوروبية حتى لو فهم الفنون كلها، فمهما اقترب وحاول تبق الهوة واسعة. إلا إن محاولة الانفصال عن الجدار العراقي، والاقتراب منه في آن واحد هي بعينها عملية جدلية ومركبة، وتؤسس على باطنية محببة إلى الفنان، وهو ما يسعى جميع الفنانين إلى ممارسته. فبعد معرض أو اثنين للفنان يعود به الصوت إلى نبع الفراتين وهو موشى بكتله الترابية وألوان العراق الكابية وأعماق أحزاننا التراثية، وخطوط لغتنا الفنية، ووجوه السومريات وهن يطفن فيافي المساحات المائية ويسكن بيوت الطين والقصباء ... تلك هي العودة إلى البيئة العراقية بعد أن وجد ثمة ما يستثمره فنيا في الغرب. وهذه نقطة في حاجة إلى العودة إليها لمعالجة أعمال فنانين مثل جبر علون وصلاح جياد، وقاسم الساعدي وزياد حيدر وأراس كريم، وبهاء الدين أحمد، وبشير، وسعد علي، وقرني، وسلام جعاز وغيرهم.

تبدو المسألة غاية في التعقيد عندما نجد أن السنوات الثلاثين الأخيرة ليست إلا مجموعة أزمات، لم تجعل العراق إلا بلدا منقلبا على ذاته، فقد جرى تحديث المجتمع العراقي بطريقة عشوائية عندما جرى استيراد آلة الحداثة العسكرية والمدنية من دون منهجية الحداثة للإنسان وللثقافة وللتعليم. فالدولة تريد تحديث المجتمع بالاستيراد وليس تحديث المجتمع بالإنتاج، فاستوردت معامل وأسلحة وسيارات وتكنولوجيا عسكرية وقبول الملايين في قطاع الجيش والشرطة والحرس والمنظمات الخاصة، ورافق ذلك زيادة رواتب القوات المسلحة، وفتح عشر جامعات جديدة، وفي الوقت نفسه، حدث تخلف قاتل في مناهج التعليم والتربية والثقافة والحياة المدنية. وهذا يعني أن فهما ناقصا للحداثة سيعم كل مفردات الحياة لاحقا، ومن بينها الثقافة والفنون التشكيلية على وجه الخصوص، حتى بدأ الفن ينحرف باتجاه تأكيد ظاهرة البورتريت والرسوم الحربية، ولم تخل لوحة عرضت في الثمانينيات منها .. فكيف يمكن أن تكون بغداد، وهي مدينة الحداثة وحاضنتها، في مثل هذه الانقلابات الفكرية والتقنية السريعة؟ من تابع وضع بغداد في أول أيام الحرب مع إيران يشعر بأن المدينة بدأت تنهار ليس بفعل القصف، بل بفعل البناء الرخو الذي قامت عليه حداثتها. فثمة مجتمع محافظ بطبيعته بدأ ينمو ولكن في اتجاه باطني. وتنكفئ المدينة المتطلعة والمحملة بإرثها القديم تاركة الفرصة لمدن عربية كدمشق والقاهرة أن تأخذ دورها. ووسط تقدم علمي وتقني عشوائي بدأت النزعة الاستهلاكية للفنون تفرض أخلاقها وثقافتها على الفنانين، وعلى فن العرض والطلب. انفتاح مالي واقتصادي مرتبك وغير منهجي يمارس حضورا مغيرا وسلبيا على الحياة. ترى كيف يبدو الفن في واقع مثل هذا؟ وأول ما يظهر على سطح الحال هو تغير في الحساسية الفنية للفنانين العراقيين الذين كانوا يعملون في وسط هادئ ومراقبة دقيقة لمتغيرات البيئة والمناخ، لكنهم في معمعة الانفجار الإعلامي والصخب الرسمي كثر التجريب، وتنوعت الأساليب، وبدأ البحث عن فن تتوازن فيه تطلعات مدينة حديثة وقيود ثقافية تمنع أي تصوير لا يجد للحرب فيه لونا. الفنون التي أنتجت في الخمسينيات والستينيات الأكثر رسوخا في الفن العراقي، بدت متخلفة في مجالات العرض، وقد شخص صدام حسين نفسه هذه الفترة بقوله في إحدى مشاهداته لمعرض فني خاص برسومه الشخصية: «إننا نريد فنا لا يفسره لنا الآخرون»، وكانت هذه المقولة بداية انحراف قاتل في مسيرة الفن العراقي.. مما يعني أن ظهور شاكر حسن آل سعيد بقوة وهو موشى بروح ديني صوفي، وبطريقة تمتزج فيها الوقائع بالمخيلة مصحوبا بتنظير تأملي وخيالي حاجة تفرضها مفردات المرحلة، ليصبح هوية جديدة مؤكدة لسياق جواد سليم وفائق حسن وخالد الرحال ومحمود صبري وغيرهم، ولكن بحداثة أكثر شعبية. هل كان ذلك التحول نتيجة تنوع الحداثة وسبل طروحاتها؟ أم أنه كان نتيجة وحاجة منهجية للمتغيرات الاجتماعية والفكرية التي تحاول تثبيتها من خلال المزاوجة بين تيار تراثي، وتيار فني موشى بروح ديني من دون أن ينسى تطور الحداثة الفنية في العالم؟.



المتتبع لمسيرة الفن التشكيلي العراقي، لا يشعر بوجود فواصل كبيرة بين فن الخمسينيات التجريبي والواقعي، وفن الستينيات الرمزي والتجريدي، ولا بين فن المراحل اللاحقة الذي تغذى من الثقافة العالمية والمحلية، وصاغ هويته تحت واقع سريع وملتبس وغامض وسري، وتطلعات وتنظيرات الفنانين. وأعني بالفواصل أن يجري تنظير للتجارب المنقطة، وأن نعرف الكيفية التي تطور بها اللاحق عن السابق. ومع ذلك لا تمنحك هذه التداخلات فرصة لأن تبني تيارا أو مدرسة مستقرة وواضحة، فلا يزال الفن التشكيلي العراقي فن اللوحة المميزة المبنية على جدار الفن العراقي كله. ويحتاج هذا الموضوع إلى معالجة نقدية واسعة. فمن يقرأ تاريخ الفن التشكيلي العراقي يجده متداخل الأزمنة والأمكنة والتجارب، بحيث يمكنك أن ترى الخمسينيات في بعض نتاج التسعينيات من الفنانين، والسبعينيات لها جذور في الثمانينيات. فيبدو أن ليس ثمة فواصل كبيرة بين فن جواد سليم وشاكر حسن آل سعيد، ولا بين فن إسماعيل الشيخلي وكاظم حيدر، ولا بين فن حافظ الدروبي ونوري الرواي، ولا بين فن فائق حسن وضياء العزاوي، ولا بين فن محمد مهر الدين ورافع الناصري، ولا بين فن علي طالب وسلمان البصري، ولا بين فن سالم الدباغ وراكان دبدوب، ولا بين فن فيصل لعيبي وصلاح جياد، ولا بين فن صالح الجميعي وسعدي الكعبي، ولا بين فن حميد العطار ومحمد راضي، ولا بين فن عجيل مزهر وحسن عبد علوان، ولا بين فن عامر العبيدي وفائق حسن ... إلخ. وهذه الفواصل الصغيرة لا تعني أن المتشابه كان قاسما مشتركا بينهم، وإنما ما طرحته الفنون التشكيلية العراقية من فروق نجدها في اللوحات المفردة وليس في التجارب المستمرة. فالتداخل بين الفنانين مؤسس على رؤية نقدية جماعية، وعلى إنجاز خاص في معارض بعض الفنانين - يذكر تارخ الفن العراقي أن معارض معينة هي التي شكلت الفواصل بين مرحلة وأخرى، كمعرض جماعة بغداد للفن الحديث في الخمسينيات - أو معرض جماعة الأربعة في السبعينيات - وعلى معرض الجمعية البغدادية.. وهكذا. كما جرى التجريب المستمر على فهم غير منسجم وسياق المدينة المضطربة النمو، جرى أيضا على تنوع وبحث فرديين في اتجاه أن يكون لكل فنان موقعه ضمن الحداثة العراقية التي انسحبت في هذه الفترة إلى خارج العراق. الأمر الذي لم يمنحنا فرصة لتحديد هويات مفترقة وكبيرة بين الفنانين، بل إن كل ما منحتنا هذه القفزات هو فروق شكلية، ولونية، وبصمات فردية يمكن أن نشير من خلالها إلى أن هذه اللوحة لهذا الفنان وتلك لفنان آخر . في حين أن الموضوع المتجذر في الفن العراقي وعلى مدى عقود، هو المزاوجة بين متطلبات الحداثة في مدينة مثل بغداد، ومنجزات الفن العالمي.

هذه المزاوجة هي التي بنت بغداد عليها حداثتها، فهي مدينة منفتحة على الجديد والقديم معا، ومستوعبة في الوقت نفسه كل التحديث من دون أن تفقد إرثها الحضاري أو ماضيها. فبغداد، دون سواها من عواصم الدول العربية، لا يمكنها أن تنمو إلا في تجاور المتناقضات فيها، حيث إن بنيتها قائمة على تجاور تاريخي بين قوميات وأديان ورأسمال محلي منفتح على أسواق عالمية. إن حساسية الفنانين العراقيين اللونية لا تزال تتغذى من البيئة العراقية، ولكنها تنفذ بطريقة وتقنية غربية، وأن الخروق والتجاوز خاصة لدى من عاش في الغرب كانت تجري عن طريق اللون واختبار منهجي للمزاوجة بين حياة الفنان الشخصية التي أصبحت محورا فنيا، ومتطلبات اللوحة غير المعتمدة على الذاكرة، ثمة منهجية ودراسة للألوان وللبيئة مكنتا شاكر مثلا من أن يختار الألوان الممتلئة شعرية وشفافية، إلى جواز ضربات الفرشاة القصيرة والمنسابة مفسحا المجال لرؤيته المتمثلة بالخطوط، وهي تقطع كتل اللوحة وازمنتها كما لو أن الفنان يعيش في كل المراحل، فهو جزء من حداثة مدينة تريد ان تكون حاضرة الآن كما كانت حاضرة يوم ذاك. وما التجارب والقفزات في الفن العراقي التي لم تتكرر، مثل تجربة جواد سليم في نصب الحرية، ومحمود صبري في واقعية الكم، وشاكر حسن آل سعيد في البعد الواحد، والتي هي ليست منفصلة عن الطبيعة الشعرية لبنية المخيلة البيئية للفنان العراقي، إلا واحدة من الإنجازات الفنية والدراسية للعلاقة بين الواقع واللون، هذا الواقع الذي لا نراه كما يراه الفنان مختزلا بألوان دالة، ومختزلا لحالات غير مستقرة. ليبقى طابعها الفردي والخاص سمة من سمات الحداثة العراقية: بيئة محلية موشاة بحس ثوري، وتقنية غربية تستوعب متطلبات المناخ، وحساسية جماهير شعبية متطلعة، وثقافة صالونات وبيوت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عراقية تتجاور فيها قيم التراث والمعاصرة، ومع ذلك لم تختصر هذه الإنجازات كل تيارات الفنون، بل تحولت إلى شواهد قياس وثوابت نقد. مثلها مثل نصب الحرية في ساحة التحرير، الذي بدا كأنه خلاصة لإنجاز الفنانين العراقيين في النحت: طارق مظلوم وإسماعيل فتاح الترك وخالد الرحال واتحاد كريم ونداء كاظم وميران السعدي ومحمد غني حكمت وغيرهم. من هنا يمكننا القول: إن الفن العراقي لم يفقد بعد رؤيته الحداثية على رغم المتغيرات السلبية الكبيرة التي أحدثتها الرؤية السياسية للفنون. وفي الوقت نفسه، لم يتقولب ضمن قوالب فنية ثابتة، إنه - في ديمومة البحث والإنشاء - متتبع خطى الحداثة أينما كانت، حتى لو انكفأت بغداد عن مواكبة تطلعاتهم.

في مرحلة أخرى، بدأ التفكير ينصب على البعد المشترك بين الفنانين كلهم على رغم تباين تجاربهم. فثمة تأثيرات كبيرة طرحتها تطورات المدينة العراقية، وبغداد في المقدمة منها، حينما شهدت هذه المدينة خلال الثلاثين سنة الأخيرة تحولا كبيرا في تركيبتها المعمارية والتجارية والثقافية. وبالطبع أدى ذلك إلى انحسار الرؤية المتقدمة وأصحاب مشاريع التحديث، ليبقى في الساحة من جعلوا الفنون تزيينا فارغا من محتواه. فمدينة بغداد واحدة من المدن التي تتوازن فيها عناصر الحداثة مع عناصر القدم، الأمر الذي جعل العودة إلى التراث الديني واحدة من البنى الحديثة الملائمة لسياق التحديث في بغداد من دون أن تفقد صلتها بالقديم. ولكن هذه العودة التي شهدت رداءة غير مسبوقة في الفن التشكيلي الاستهلاكي تمثلت في: استعمال الآيات القرآنية في اللوحات، الخطوط العربية وانحرافها عن بيئتها وإيقاعها، القبب والمساجد كخلفية للوحات، الأدعية والناس البسطاء المقذوفين إلى مزارات وأقبية دينية. . إلخ، لتتحول لاحقا إلى رسم وجوه السياسيين كما لو كانوا ورثة وآلهة. ووسط تنظيرات بدأ الرسم يتعامل مع حالات الحروب والانتصارات الوهمية والدعائية. كل ذلك ما هو إلا رديف للنزعة التزيينية الاستهلاكية للفنون. فالحداثة التي أرادوها للعراق بدأت تصنع مفارقتها المأساوية، وهي تحويل المدينة الحديثة إلى مكون فارغ من الحداثة، مدينة مشحونة بما هو حداثوي آلي، وليس بما هو حداثوي يتمثل في: تنمية وثقافة وبناء علمي. فالفوضى التي أنتجتها بغداد لنفسها كانت فوضى ميكانيكية حينما جعلوها مدينة أشباح، مدينة تتحكم في سياق العراق من خلال تصور غير قادر على بناء بغداد من جديد، أو العودة بها كما كانت عليه في الخمسينيات والستينيات، عندما كانت التجارب الفنية تعكس روح المدينة وجوهر الحداثة النامية فيها. فالمدينة المتراجعة والمنسحبة والواقعة تحت هيمنة شريحة رأسمالية لا تعرف معنى للحداثة ولا للتحديث، لن تنتج فنونا متقدمة، بل تصبح الميكانيكية في كل مرافق التحديث فيها هي الهيمنة الفكرية، فالإنتاج السلعي المكرر والمتشابه، ولكنه الكثير من حيث الكمية، لا يفسح مجالا للإبداع بل يبقى ضمن المتكرر، وهذا ما وجدنا نتائجه في الفن التشكيلي واضحة، حيث بدا الاستنساخ الفني سمة طبعت الكثير من الفنانين الشباب المعاصرين. فمثل هذه الفنون المؤقتة قابلة للتجاوز على رغم أن بعضها قد يكون فريمات جديدة ... فالهيمنة الدينية التي برزت في هذه الفترة هي هيمنة سياسية مفرغة عن قصد من قيم الدين، ومن قيم التراث والفكر النقدي القديم. فالشريحة السياسية - الاجتماعية الحديثة، لا تحاول أن تثبت نفسها كسلطة غير قادرة على التعامل مع التجارب الفنية الحديثة، بل تجعل من نفسها وريثة لكل تقدم من شأنه أن يسخر، ليس الفن التشكيلي لرغباتها وأهدافها فقط، بل وكل قيم الحداثة أيضا، ففتحت في بغداد العشرات من الجاليريهات الفنية التي تقدم لوحات للفنانين من مختلف الأجيال، أسوة بما أشيع من فسح في المجال أمام القطاع الخاص في الثقافة والمسرح، بإصدارات وعروض مسرحية هابطة وتجارية فارغة من المعنى. فما كان من الفن التشكيلي إلا أن هرب من هذه التزيينية الفارغة إلى الخارج أو إلى صالات بيتية خاصة، الأمر الذي جعل الفن العراقي التشكيلي عرضة لإنتاج استهلاكي وشعبي .. هذه الموازنة الاقتصادية - الثقافية - الفنية غير المستقرة على تأسيس نظري وعملي وحداثوي، جعلت الفنون التشكيلية من أكثر الفنون عرضة للاهتزاز والتغير والركض وراء سراب الحداثة. وما الهجرة الفنية اللافتة للنظر للفنون وللفنانين إلى خارج العراق في حقيقة أمرها إلا بحث عما يوازي طموحات الفنانين في الحداثة بين متطلبات اللوحة الحديثة ومتطلبات المدينة الحاملة للحداثة. من هنا نشأت مفارقة مأساوية بين تيار فني تحديثي بدأ في السبعينيات موشى بروح دينية صوفية حقيقية وقادر على صياغة رؤية، وواقع عراقي تراجع عن أبسط طروحات الحداثة الاقتصادية والسياسية والثقافية .. إلا أن هذا التراجع لم يجعل الجانب الفني المؤسس مثل الذي عند شاكر حسن آل سعيد ينجرف كليا ضمن هذا التيار الفارغ من الحداثة، بل إن توجهات شاكر كانت مبنية على تأسيس نظري ومنهجي، جعل لوحته تنأى عن المباشرة والسقوط في العادي واليومي لحداثة المدينة، وفي الوقت نفسه تكشف عن فنان ولد في مرحلة تناقض كبيرة استطاع أن يزوغ منها، وأن يؤسس للوحته أرضية تكمل مسيرة جواد سليم، وتفرز لنفسها مساحة من الفن العراقي لم يتطرق إليه أحد من قبل، الأمر الذي جعل شاكر حسن آل سعيد متفردا ولكن من دون أن ينجو كليا من المؤثرات المسببة للوضع المأساوي الذي تعيشه بغداد.

يتطلب الدخول إلى عالم شاكر حسن آل سعيد التأملي والخيالي والواقعي والتجريبي والرمزي، الوقوف على أهم إنجازات هذا الفنان الفنية، ولكن عدتي، ونحن في الغربة، هي بضع لوحات وجدتها منشورة هنا وهناك، في هذه المجلة وذلك الكتلوج. وهي غير كافية لمتابعة خطى هذا الفنان الذي سنجد أنفسنا بعد سنوات نضعه في المرتبة العليا للفن العراقي بعد جواد سليم، لما ملكه من سبر أغوار الروح البشرية، وتعميق حد العادية في روح الحياة اليومية للناس، ليستل من أعماق وجودها صورها وحالاتها التي لا تظهر للعيان المباشر. وشاكر حسن آل سعيد - إضافة إلى لوحته وجداره الفني الممتلئ بالتجريبية، والخرق الفني لما سبقه، ناقد وباحث ومكتشف فنانين، وأستاذ جامعي، ودارس متميز لتيارات الفن، وقارئ من نوع خاص لمكونات البيئة العراقية - يعود إليه الفضل في تعريفي بقيمة حبة الرمل فنيا، عندما دخلنا بالمصادفة معا مكتبة في بغداد. فقد اشترى كتابا عن البادية، فسألته بعد أن عرفته بنفسي ما جدوى مثل هذه الكتب، وكنت أقصد بسؤالي استفزازه للحديث معي مدة أطول من رد التحية، فقال: في هذه الكتب نعثر على مكونات البيئة العراقية التي تمنحنا لونا أو شعيرة، ثم إن البادية مكان جيد للتأمل، خذ حبة الرمل، أليست ولودا وحية وتتكاثر، ثم انظر إلى لونها ماذا ترى فيه؟ ترى مكونات أرضنا العراقية. ولذا فالحديث عن تجربته الفنية وملامح جداره، تبقى في إطار الإشارة إليه وليس في نقده أو توصيفه توصيفا قارا.

إن دارس الفن العراقي الحديث بعد جواد سليم، يجده ينضوي تحت تيارين تحديثيين مهمين هما: تيار بدأه جواد سليم في خمسينيات القرن العشرين، وخصائصه أنه استعار ثيمات المدينة العراقية الحديثة، تلك المدينة المتطلعة والمضيئة والمختزلة بحالات وصور ومبادئ، ولذلك واكب جواد هذه الحداثة بما يجعله مستوعبا لشروطها الثورية والفنية، وتيار بدأه شاكر حسن آل سعيد في سبعينيات القرن العشرين. وخلاصته العودة إلى الروح العراقية الشعبية المتروكة في بقايا الواحد وفي الحس الديني الغريزي الذي أعاده شاكر بتنفيذ وتقنية حديثين. التيار الأول اعتمد تقنية غربية عراقية، والتيار الثاني اعتمد رؤية تراثية بتقنية عراقية غربية. فتنظير جواد سليم لحق بلوحاته، وهو تنظير كما نراه اليوم، يدفعنا إلى القول إن جواد سليم كان يميل إلى تأطير الحياة العراقية بنماذج وصور معينة، الفتى، والطفلة والبناء، والجندي والأم والثور والقيلولة والشجرة القتيلة، بحيث يمكنك أن تضع لصوره ولوحاته أسماء حتى لو لم يسمها، هذه النمطية كانت الوجه الأبرز في تكوين حداثة معاصرة بتقنية غربية وعراقية كانت بحق وجه بغداد ومدرسته، إلا أنها بعد ذلك بقيت ضمن إطار وسياقات غربية عن الحداثة، لقد باتت تلك الحداثة عتيقة ومكررة وشبه ثابتة على رغم أنها مشحونة بالثورية والحماس والمبادئ والتمرد على الأشكال القديمة، فجواد كان يتلمس الطريق إلى ما قبل المفاهيم القديمة وبخاصة من سبقوه، وأن يربط فنه بالموروث الشعبي لا الديني، وأن يجعل من تخطيطاته الأوروبية المشحونة بالحياتي واليومي والنسائي والمدني صورة للحداثة في الفن العراقي، وجعل الحداثة في جوهرها حداثة المدينة، تلك الحداثة المبنية على الحياة الشعبية في المدينة. لقد مهد جواد سليم لشاكر حسن آل سعيد الثيمة الشعبية واختزلها، لكن شاكر حسن، وهو يغور في التراث الديني وفي المباشرة اللونية مع الحياتي والمهمل، أدرك أن عليه قلب الصورة التي بدأها جواد سليم بإعادة تركيب التناثر الحياتي ليجعل منه سديما قابلا للتأويل والبحث، وأن يوطن كل هذه الثورة الشكلية خطوطه ومنعرجاته وألوانه وكتله التي تقترب من لوحات بول كلي خاصة في التعامل مع الحروف. ولكن فن شاكر في هذه النقلة غير المحسوبة بدقة نأى عن المدينة وحداثتها، وذهب بعيدا باتجاه أن يؤسس رؤية غائرة وسرية لتصبح حداثته منسحبة مع حداثة المدينة روحيا. فلوحة شاكر حسن آل سعيد تتعمد أن تحجب الصراع الاجتماعي وأن تخفيه، وأن تجعل منه حالة مرتبطة بالقدم، فالدينية، رؤية وتصورا، لا ترتبط بطريقة العيش الاجتماعي ولا بالثورة أو التجديد، بل بتلك المفردات المشحونة بالتأمل والبعد الصوفي والغرائبي الشعبي. لذا فلوحاته تستبطن المعتقد الجمعي وثيمة التعويذة والرؤية الباطنية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعليه فلا نور من المدينة الحديثة في اللوحة ولا حداثة مستقبلية فيها.

ومن هنا يسبق تنظير شاكر حسن آل سعيد الفني لوحاته، فالتنظير اللاحق على اللوحة يقوم على مبدأ فني بالضرورة، كما هو عند جواد سليم لأن جواد سليم فنان ومنظّر، بينما التنظير السابق على اللوحة ينتج عن مبدأ عقائدي. شاكر حسن آل سعيد فنان أولا، ثم منظر وفنان لاحقا، ففي مرحلة شاكر حسن آل سعيد الواقعية كانت وجوه الناس تتصدر لوحاته، وجوه من أهل بيئتنا العراقي، عبر فيها عن قدرته على تحويل الواقع وتشخيصه، وهي مهمة مدرسة بغداد للفن الحديث وأستاذها جواد سليم، لكن شاكرا تمرد بعد أن أضفى على فنه رؤيته وتنظيراته، وبدت لوحاته تستحم في وهج صوفي حروفي، ولغته الفنية ما عادت تلك التي ابتدأ بها، بل تغيرت نحو البحث والتنظير، وإذ يستقر في باريس لسنوات دارسا ومتعلما، وجد أن الفن الجداري الذي برع فيه المكسيكيون نافذة لتحويل مدركات إحساسه العراقي إلى تكوينات غائرة في الشعبية وبعيدة عنها. ويشخص جبرا هذه المرحلة بقوله: «أخذ يطور أسلوبا عربيا تقليديا، يعرفه الرسامون الشعبيون وبخاصة في سوريا، في رسم قصص الأبطال كعنترة وأبي زيد الهلالي، وجعل منه أسلوبا ساذجا خاصا به، يتمازج فيه الخط العربي الطفولي بالرسم البدائي، متجها بمحتواه نحو حكايات «ألف ليلة وليلة» مع حس لدقائق الفن الإسلامي الذي يبقى دائما فاعلا في الخلفية من التصوير». فالمرحلة شهدت بوادر التخلي عن الرسوم الواقعية بدافع الروح الإسلامية التي بدأت تمارس حضورا في لوحاته، لتغيب هذه الروح تحت سطوح سميكة من الجدران التي وجد فيها لغته المضمرة والدينية من دون أن يكون دينيا خالصا. ففي هذه الممارسة الفنية ثمة بعد يحيله إلى الإيمان بأن اللغة الثنائية هي المصدر الوحيد الذي يمكنه من الاتصال روحيا بأعماق الروح العراقية خاصة في الفترة التي شهدت استثمارا سياسيا لهذه الروح، ومن ثم تجييرها لمصلحة الحروب، وأعني بها فترة الثمانينيات. فكان الجدار وكان الخط، حالات غدت في وقتها جزءا من مهمة تحديث الفن. أي تلك التي ابتدأ فيها واقعيا يرسم شخوصا وحالات، ويقترب بها من حساسية الفن العراقي وجماعة بغداد للفن الحديث، التي بنيت رؤيتها على إنهاض الحياة الشعبية وخصوصيتها العراقية من خلال نماذج وشخوص، فرسم فيها نساء ورجالا في تكوينات تعبيرية، وتجريده لم يقف عندها كثيرا بعد أن وجد في التأمل في تلك الأشياء والصور ما يجعله يترك سطح الشخصية ويغور في أعماقها، فجاءت نقلته في تيار البعد الواحد، وأسميه تيارا، لأنه اسم ابتدعه وأسس له ونظر منذ الستينيات، كي يجعل منه مدرسة أو هوية أو اتجاها يتعامل من خلاله مع موضوعاته القديمة نفسها، ولكن بطريقة تجريدية تأملية وتعبيرية معا.

وأول ما يثير الاهتمام به بعد تحولاته كفنان، هو تأملاته في التراث الإنساني، وخاصة التراث الشرقي القديم. والتأملات إذ تفتح نافذة على الروح، تلتصق بمشروع نقدي واضح، ملخصه أن الفنون البصرية جزء من صوفية كونية جذرها اللغة ومادتها الحياة المعاصرة وسبلها خطوط توصل بين العابد والمعبود. أما بنيتها فتكمن في تلك البقع غير المحسوسة التي تقع بين الواقعة والتأمل، بين الإنسان والله. ومحورها حال الفرد الجماعي، تلك الحال التي لا تراها مفردة سبل جماعية. تشير إليها تواريخ عدة ومشخصة، مجسدة بخط أو نتوء أو حفرة. السطح الحياتي بالنسبة إلى شاكر حسن آل سعيد ليس أفقا بصريا، ولا قماشا أو حائطا، بل هو فراغ يمتلئ بالوجود الذي لا أصل له إلا الفن. فاللوحة عنده تكوين متعرج من أفعال حدثت فوق المكان - السطح. حتى لتبدو هذه الأفعال بنية بصرية - فكرية غائرة في الجسد الصوفي لتشكل إنتاجا جماعيا للناس. وليس لفئة أو لقومية أو دين، مهما كانت ملامح هذه الفئة واضحة.

إذن ما الذي يجعل شاكر حسن آل سعيد فنانا يحول المتأمل إلى خطوط وكتل؟ بالطبع ليس هو المرجعية الدينية التي ينتمي إليها مهما كانت هذه المرجعية غنية بالرموز الدينية، السياسية، الاجتماعية، الفكرية، اللامبدئية ... إلخ. الفن عنده رؤية كونية محلقة كخيوط سلفادور دالي بين السماء والأرض، مادتها الفنان والفنية معا. أي ثمة تماه بين الفنية للمادة واللوحة، بين الفنان كما يشير هايدجر إلى فان جوخ. والفن الذي حوته اللوحة. أما أساليب تنفيذها فهي تقنية خاصة عرفها وجربها طوال خبرته في الرسم، تقنية تقربه من أن يكون هو وفنه في انسجام كوني، فهو لا يرسم جدارا خارجيا ولا وجه امرأة عرفها، بل يرسم جداره الوجه الكامن فيه .. فطريقة التنفيذ هي طريقة وجودية، لا يحاكي الفنان فيها ماسبق، ولا يبتدع ما لم يعرف بعد، بل يجرب في اللحظة التي يتحول التجريب فيها إلى خبرة متراكمة في المكان الذي اختمرت فيه عجينة التكوين. أي الاقتراب من الله عن طريق الفن. لذا فأصل فن شاكر حسن آل سعيد هو بحث تأملي في أداته، وليس في مواضيعه، أو ما ينتمي إليه فكريا. لذا فهو لا يكرر أفكاره السابقة، بل يعيد صياغتها كلما وجد أن الفنية غير مكتملة بعد. ليس لشاكر حسن آل سعيد أيديولوجية معينة ولا قومية أو عراقية ضيقة وهو يرسم، فكل ما يوجد في لحظة الرسم - التنفيذ هو طريق يشدنا به إلى وجود يتحقق في الآنية. الوجود الذي يتطلب معاينة مستمرة فمثل هذه المتكآت تبقى خارج العمل الفني، وقلما وجدنا في لوحاته أو في تنظيره وبحوثه شيئا منها، فشاكر حسن لا يستحضر ثيمة مسبقة للوحاته على رغم تنظيراته المسبقة للفنون. الخلق عنده خبرة لممارسة الوجود المرئي بالبصيرة، وثقافة تختلط فيها كل الألوان، فلحظة تحويل الكائنات المتخيلة والواقعية إلى تكوين وخطوط وكتل ونسيج منقولة في الحال من البصرية إلى المألوف الشعبي، هي اللحظة التي تبقى اللوحة فيها منفتحة على نفسها، ومتجددة في الآنية. أي أن الفن يشعرك بحاجة دائمة إلى تأكيد ذاتك. وهذه البنية الجدلية قائمة على حوار من ثلاث شعب: حوار بين اللوحة والفنية، وحوار بين الفنية والفنان، وحوار بين الفنية والفنان والجمهور. لذا فمكانها - أي الجدلية - هو مسرح الرؤية الشعبية، تلك الرؤية المستحمة بفضاء وهواء مطلقين، والرؤية التي نمارسها على اللوحة هي عودة إلى ذواتنا الغائرة فيها. فشاكر بمثل هذه الجدلية، لا يقترب من الصوفية كاتجاه أو بناء روحي فقط، بل ويتبنى الصوفية عندما يجد لوحته وفكرها والجمهور المتلقي لها في لحظة تكوين واحدة.

في لوحة حروف على جدران مهجورة، وهي عندي واحدة من اللوحات المهمة في تاريخ الفن العراقي، أنتجها كما أعتقد، في أوائل الثمانينيات، يركب فيها شاكر حسن آل سعيد عدة ثيمات شعبية في آن واحد:

أولى هذه الثيمات، تكوين عالم سحري - شعبي من ممكنات معيشة ويومية، تراها كما لو كانت مغبشة، وآتية من أعماق المدن التراثية أو بقايا الأكديين والسومريين والبابليين والآشوريين، تكوينات سحرية مشحونة بالشعر والاحتمال، غير قابلة للقياس أو التحديد، منطلقة في فضاء عراقي يدل عليه اللون الخليط بين المائي والترابي ومعلم عليه بإشارات ضوئية، كما لو أنها أزمنة مضاءة عبرتها تلك الأشياء وتجاوزتها واحتوت في تكوينها ما مر عليها، ثم تلك الخطوط التي تقطع جسد اللوحة من كل جوانبها، مشيرة إلى تجريد هائل للممارسة التي قبلتها تلك الأشياء، وحملتها معا في مناخ أسطوري ديني تراثي.

وثانيتها ثيمة الجدران المهجورة، الحاملة لتواريخ قديمة منسية، نزحت عنها المدينة والناس، وتركوها في فراغ الظلمة والإهمال، هذه الجدران تشكل سمة من سمات الحداثة الأدبية في الأدب العراقي، لنتذكر قصص محمد خضير في المملكة السوداء، وقصص موسى كريدي في الغرف، وقصص مهدي عيسى الصقر في الشاهدة والزنجي. جدران محملة بالمتروك والمهمل والثانوي والشاذ والنادر والقديم، وكل ما هو غير مدني، ولا قروي، بل هو ذلك المتبقي من ممارسة الإنسان الشعبي على جدران زمننا العراقي ... جدران ممتلئة بكل الحيوات الصغيرة والكبيرة التي مرت عليها، وما زالت تلك الأيدي الممارسة كما لو كانت أيدي ساحرات أو شبح كانتبري المشهور، الذي يواصل حضوره في كل يوم جديد ببقعته الدموية على الخشب الماروني مذكرا الأجيال الحديثة بوجوده الأزلي. جدران عراقية متآكلة تنتمي إلى التراث كما تنتمي إلى المعاصرة، وما أكثر الجدران المعرفية والفكرية والبشرية والحياتية في عراقنا وفي حاجة إلى إزميل فنان أو باحث أثري أو منقب آثار كي يزيل عنها تراكمات الزمن والتواريخ، وليكشف عن عمقها الأكدي والسومري والبابلي والآشوري، وهي منطلقة في فضاء التجربة الفنية والشعرية. فكيف إذا كان الجدار عراقيا معاصرا يحمل تراث الدولة العربية الإسلامية ويوميات حياتنا الشعبية، ثم يُهمل ويُترك ليستحم مرغما في حرارة الصيف وأمطار الشتاء وإهمال الأعين.

وثالثتها البنى الدينية الخفية التي تحملها الجدران، من أدعية النسوة، وقراءة التعاويذ في المزارات، وكتابة الأحراز واقتناء اللقى الشعبية، وتعليق الخيوط الخضر طلبا للمراد. هي أشبه بتماثيل الطين والعجين الفطرية التي تعملها النسوة في بيوتهن في انتظار زائر أو مسافر، أو لتريح بها أعصاب طفل صغير يلهو. تماثيل تودعها أمهاتنا كل آمالهن في المجهول، هي جزء من ثقافة وثيمة الغائب، وإلى جوارها أشكال من الخرز الملون التي تختص كل خرزة منها بشخصية: الخرزات الخضر والحمر والصفر والسود، فالبنى الدينية الخفية على الجدران هي خربشات اليد المبتدئة مصحوبة باسم الله الرحمن الرحيم لترسم عذابها وطموحها، هي عمل الأطفال بأيديهم غير المدربة لرسم خطوط على واجهة لا ترى، وهي بقايا تواريخ الحب واللقاء العابر الذي يسجله الصبية عليها بعد أن تشرق وجوههم بحب قروي ساذج، وهي ألعاب الفتيان الليلية و«الغميضة جيجو»، واختباء الناس خوفا أو احترازا من الريح والمطر واللصوص. ثم هذا العري الكوني الشامخ المكشوف للجدران في العراء وهي تتجه إلى السماء، تواجه المطر والحرارة والريح، بينما تأكل الأرض قدميها، والمطر شعر رأسها، والشمس لونها. جدران كأنها معابد شعبية تختزن رغبات وأنين الناس، ومشاريعهم المؤجلة. وثمة أنين يستجيب يصدر من باطن الأرض من دون وسيط أو قيم. جدران عارية حتى من اسم بناتها ومالكيها. جدران أكثر ما فيها أن طينها المثلم المتآكل شاهد على ثقافة اليد والبسملة. جدران تحرس مخاوف المدينة من تحضرها غير المدروس، فلا تجد أمكنة الجدران إلا في أطراف المدينة، أو في أزقتها المهملة ومساحاتها الفارغة، وكأنها شواهد على انسحاب أو تراجع الحداثة. جدران هي عجائز زماننا بانتظار أن تتحول إلى مقبرة أو عمارة شاهقة تستقبل بول السكارى - ثمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

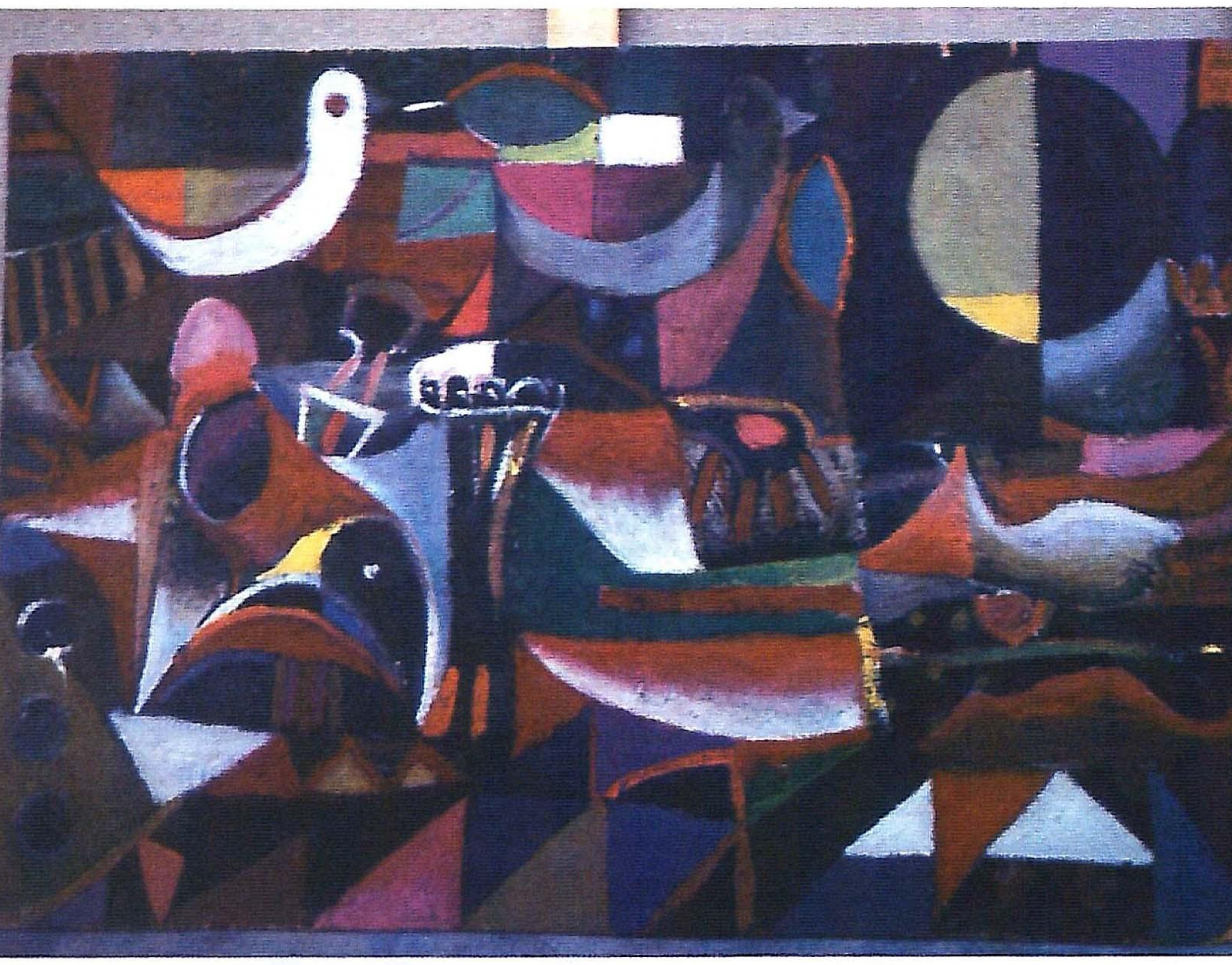
لوحة لشاكر عن جدار مكتوب عليه البول للحمير - فالجدران في المدن تمتلك بعدا دينيا مضاعف الحساسية هو بعد الإلغاء المقصود للإرث. وما الإهمال الذي يحولها إلى متروكات قابلة للزوال السريع، إلا من قبيل تدمير بناها بفعل التقدم والتطور. في حين أن الجدران إذا أهملت في القرى والأرياف لا يبنى إلا شبيهها، أو ما هو متطور عنها. ثمة ثقافة قافزة ومتغيرة للجدران، وأخرى منسحبة إلى تكرارها، اللون وحده هو المشترك بين الاثنين.

ورابعتها، الخطوط المحفورة، على طبقات الجدار، وهي ثيمة مبتكرة، بعضها غربي: بول كلي وبيكاسو وماتيس، ولكنها تتحول عند شاكر ليس إلى جمالية حروفية، ولا إلى البحث عن طاقة الحرف العربي التعبيرية - تلك الطاقة التي تعامل معها عدد من الفنانين العراقيين والعرب - بل يبحث شاكر حسن آل سعيد من خلالها عن المكنون الروحي لمستويات الجدار. فالحروف عنده طبقات ليست بمستوى واحد من العمق: جزء منها غائر وعميق ومظلم وحاد وثخين، فيكون بئرا زمنية مليئة بالماضي، وجزء منها منساب رخي على السطح الخارجي، ضعيف وأبيض، ومشبع بالضوء فيكون حساسيتنا بالمرئي. وجزء ثالث متقطع موصول ببقع لونية داكنة، وكأنه تراكمات زمنية وحالات شعبية مر عليها الزمن فانفصلت عن المسيرة، لكنها بقيت كأي أثر قديم شاهد ودال، فيكون حياتنا بمختلف مستوياتها المعلنة والمخفية. وجزء رابع متعرج وكأنه يتجنب الاصطدام بأزمنة أو أمكنة معاصرة، هي البعد الشعبي الفردي الذي لم يزل موجودا ومؤثرا على رغم كل التقدم الذي أصاب اللوحة الفنية وجردها من الفردية والتجزيئية.

وثمة خط آخر مختلف عن الأول، جزء منه مخفي تحت اللوحة يسندها ويغمر تسعة أعشار اللوحة، وكأنه يسحبها للأعماق إلى تلك الأمكنة والأزمنة التي تراكمت فيها الكتل والألوان الترابية والمائية والأضواء والبقع السود والحمر كخطوط غائرة في أعماق الذاكرة الشعبية لتشكل سداه ولحمة اللوحة، ونجد تأثيرات ألف ليلة وليلة واضحة في هذه الأبعاد.

وخامستها، يجسد شاكر حسن آل سعيد بصمة جدار مرتبط بالقرية في أحضان مدينة، وهي بصمة مرئية بصرية، لها حضورها المرئي، وألوانها المستقرة، وهيكليتها العبثية، في حين يكون الجدار هو الفاصل الوثيق بين قرية لا تزال قائمة في المدينة، ومدينة غير ثابتة في بنية القرية، وما يفعله شاكر في بصمه هو أن يقول لنا: إن الحياة ليست كلها حداثة، وإن الحداثة لا ترفض القديم، لكن الحياة والحداثة تحتاجان معا إلى راء كوني، وهو ما يجعل المفردات الصغيرة كالجدران حاملة لنوى الحداثة.

وسادستها تجد في الجدار طبقات قديمة متراكمة يزيح شاكر عنها بقعا فيكشف عن مستوياتها. ففي لوحة له



نجد على الجدار عشرة مستويات متراكمة، كل مستوى مميز بلون، اللون دال على شعور وحساسية بزمن معين، يمكن أن تشكل إيقاعا مرئيا كبنية درامية تتعاقب عليها الأمكنة. وعلى المشاهد أن يعرف أنه أمام جدار تتراكم عليه تواريخ العراقيين الشعبية، وفي هذه التواريخ على رغم تلازمها، هي بنية معرفية متراكمة في الروح العراقية.

تمنحك لوحة شاكر حسن آل سعيد رؤية غير محسومة للفراغ، فالفراغ ومن خلال تداخل شعري فيه بين اللون والكتل المعزولة بخطوط رفيعة هو امتلاء، والامتلاء يدل على فراغ خفي كائن في الأعماق، حتى لتشعر بأن اللوحة وهي على جدار طافية فوق بحر من الغموض، ربما أن الطابع الصوفي يمكن الرائي من أن يدخل في حميمة العلاقة بين الفراغ والامتلاء وهي حميمية لم تحسمها الفلسفة العربية الإسلامية إلا عندما جعلت من الفراغ امتلاء كما يشير ابن سينا إلى ذلك. فثمة ما يشدك إلى أعماق اللوحة غير المرئية، إلى ذلك المتشابه الخفي الذي يغذي هواجسنا كما في الحكاية المبهمة، حيث الترقب واشتياق ما سوف يحدث جزء من بنية الحكاية - اللوحة. فالكتل والخطوط المختزلة والتجريدية تعينك على تلمس الطريق إلى ذاتك الجماعية وإلى العلاقة المبهمة مع حداثة المدينة، التي بدأت في مرحلة الحروب تستعير لغة السحر والأدعية وفاتحي الفال والأحراز والمصائر الغائبة، حيث إن بنية الغائب تلبست كل إنسان عراقي، والغائب والمفقود ليس البشر الذين ذهبوا إلى القتال المجاني، هم المعنيون في اللوحة، بل للعراق المبهم المصير. فالحداثة لا تجد صداها أحيانا في التكنولوجيا والأتمتة العلمية، بل في الموروث الشعبي، في الارتكاسات، ولكنها في مدينة مثل بغداد يمكن عدها تقدما في مرحلة استيعاب الحال الاجتماعية المضطربة في الفنون. فشاكر حسن آل سعيد يمنحك فرصة لأن تتأمل نفسك ضمن مرحلة الحروب قبل اللوحة. هذه الطاقة الروحية المبنية على حس أسطوري شعبي دفين، ليس الدين الإسلامي فيها إلا نافذة من نوافذ القدم على عراقة هذا الحس الذي يبدو لنا في لحظة معينة من التأمل أنه مستل من تاريخ الأرض العراقية، ومخمر في الذاكرة الشعبية على هيئة أشكال تعبيرية مختلفة، من ذلك الفراغ الكبير الذي صنعه التخلف المعاصر في مدينة كانت تقفز بأقدام من حديد صوب الحداثة، وأنت تشاهد اللوحة تشعر مرة بأغنية يتردد صداها منذ سنين عن الغياب، ومرة برقة تختزل خطوطها كل التواريخ التي تعبر عنها وقد حملتها النسوة، ومرة بحكاية تروى بألسن زمنية مختلفة، ومرة رابعة بخطوط متعرجة كما لو أن جريان زمننا في التضحيات لم يتوقف بعد. فلوحته تعتمد على كثافة الألوان الشعبية ورموزها التي يعيد بها تكوين مخلوق غريب كائن وغائر في الظلمة ليطلقه في سماء مدينة غير مستيقظة بعد من هول الصدمات. وعندما يستخرجه من مكنون الحال، ويدفعه باتجاه الخروج من باب عالمي - عراقي، لا تراه أنت المثقف أو الناقد إلا في إطاره التقني وحضارته الفنية المتقدمة، لكنه وهو يطوف مدن العراق وذاكرة الثقافة يتحول إلى صوت جمعي يوقظ المدينة والناس، هذه فطرة متوارثة في لوحاته وتجد ألوانها في طبيعتها، وما فرشاته وألوانه إلا استجابة لمطلق الروح، وعبثا نضع لها منهجا غير منهج الثقافة الأنثروبولوجية التي شكلت وصفة خصائصنا العراقية العامة.. فهذه الكتل الداكنة والمشعة من داخلها، هي حصيلة تعامل لوني بخبرة يد فنان متمرس على الاختباء خلف المظاهر الشعبية، وتعامل فكري ثقافي بخبرة بحث عن تقنيات فطرية تبدو فنيا من كشوفات المعاصرة، وتعامل صوفي للصور التي لا تخدش الدين ولا تبتعد عن الدين، بخبرة فنان يعرف أن الموروث الشعبي ليس من السهل استبدال تقنية غربية أوموضوعات مستعارة به. ثمة موازنة خفية بين قبول الصوفية - الدينية كبعد فني في أعماله هو جزء من شعبيتها، ورفضه لها باعتبارها خلقا فنيا قارا. شاكر حسن آل سعيد يوازي الاثنين، بحيث يجعل بعدنا الشعبي الكائن في ذواتنا، كمشاهدين وقراء، مقروءا بعين فنان يغير من حساسية ألوانه كلما مرت على العراق محنة جديدة. ومن يتابع تدرج الألوان في مسيرته الفنية يجده في الستينيات مبهجا حارا وبوجوه وموضوعات شعبية وإنسانية مفردة، ثم يتدرج إلى حد الإغماءة المتعمدة لأعين المشاهد في جداره الطيني. من دون أن تكون هذه القراءة دينية.

في اللغة الفنية الحديثة تمارس الأشياء، أشياء الواقع وأشياء المخيلة، الدور الفاصل والمهم في إنشاء اللوحة وتصاهر كتلها ومستوياتها اللونية. فالحساسية الشعرية بالأشياء واحدة من مميزات شاكر حسن آل سعيد. ونعني بالحساسية الشعرية في الأغلب، أن رؤية الأشياء تجري وفق سياق الرؤية الجمعية لها وليست رؤية تجزيئية. فأنت ترى الأشياء وفق هذه الرؤية متجمعة في لون أوكتلة واحدة، ولكنها من خلال تدرجها تستطيع فرز أهميتها، لترى جوهرها، مكنونها الداخلي، سماتها المشتركة، تكوينها غير المعلم بخطوط وحدود خارجية، ترى طاقتها التعبيرية، وشكلها غير المستقر، ولونها الذي يجمع كل الألوان. فشاكر المتأمل شاعر بالفرشاة، وله غنائية مضمرة في انتقاء الأشياء وتوظيفها. فهو يمعن في صياغة البعد المشترك بينها وبينه كفنان، هذا البعد لا يستوي على قدر من الفنية إلا في حال أن تكون الأشياء هي اللون، وهي الكتلة وهي الخط. أما تفاصيل الأشياء، خصوصيتها، مسمياتها فلا تعنيه، بل يذهب مباشرة إلى جنين الأشياء، إلى النواة المركزية الشعبية فيها، وهي نواة تختزل الكثير من الاشتقاق والتكرار والتماثل مع تجارب عالمية، فليس بول كلي ملهما لشاكر في الخط وفي الكتلة، بل إن ملهمه الأول هو الاختزالية والتجريدية التي تمتلكها أشياء البيئة الشعبية، وقد تجاوزت زمنية إنتاجها في لحظة تداخل بينها وبين شعرية اللحظة المتأملة كما يشير غاستون باشلار. فحياتنا الشعبية المقتصدة والمركزة والقليلة التشعب، تنتظم في بؤرة مركزية واحدة تحتوي على نواة وبداية وسدى غنية بالاحتمالات، نراها دائما في وسط اللوحة وقد دارت حولها بقية كتلها، هذه البؤرة خلاصة لعمل الإنسان في البيئة. على العكس من الثقافة التقنية الحديثة التي تمتلئ بها المدينة المعاصرة، والتي يميل إليها الفنانون المعاصرون، حينما تبدو الأشياء فيها منفصلة ومجزاة وفردية وسلعية ولامحورية، لذا فمحورها الفني هو السوق وفن العرض والمشتري، وهو الأمر الذي أعطى للوحاتهم تقنيات إعلامية ولكن من دون مركزية أو بؤرة، لوحات بعيدة عن الروح الشعبية الفنية. على الضد مما تنادي به تيارات ما بعد الحداثة بالعودة إلى المكونات الهجينة للأشياء التي لا ذكورة فيها ولا أنوثة. تلك المكونات ما قبل مرحلة العلم، مكونات مختبرة زمنيا وتاريخيا وفنيا، لتتجاوز أوقاتها لتحيا في الفنية الصرف بوصفها مطلقات كونية تحاكي متطلبات كل الفئات. شاكر حسن آل سعيد في حساسيته اللونية - الشعرية، يعود بنا إلى تلك النوى القديمة التي تنصهر فيها كل معارفنا وحياتنا وأعيننا، المنطلقة من البيئة الشعبية - المحلية، من دون أن تكون محدودة القيمة الجمالية. فالفضاء الكوني في لوحته مشغول بنجوم ومجرات ومسارب مرئية غائرة في سديم كوني لا يصلنا منها إلا إشارات روحية تذكرنا بوجودنا كبشر على الأرض، هذه النغمة اللونية التي تمتزج بها كل خيالات الواقعة المتأملة تفصح عن تكوين غير مستقر يحرك جسد اللوحة باتجاهات مختلفة حتى يزوغ بصرك وهو يبحث من خلالك عن وجوده، البؤرة المركزية التي تبدو ظاهرة للعيان في الوسط، غير مستقرة اللون، ممتلئة بخطوط وتشعب لوني وموزعة بطريقة عشوائية دالا بها على صيرورة غير مستقرة لتكوينات تبدو على أطراف اللوحة كأنها مقذوفة منها ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غاب عنا قبل أن يغيب. غاب في غمار العنف العراقي المظلم، غاب في صمته الثقيل، مثل علامة في شق في جدار في إحدى لوحاته. غاب في رحلته نحو المطلق (كما كان يحب القول)، على أن الأثر المتبقي، أثر الضربة الفنية في فضاء الرؤية، يفيد عنه، وعما يتعدى الحضور نفسه.

غاب، لكنه أبقى من الأعمال، من الطروحات، من الأثر العميق في فن عديدين، عراقيين وغير عراقيين، ما يبقي الحوار الحي والمتجدد معه، وهو ما كشف عنه، قبل رحيله، معرضه التكريمي في «بينالي الشارقة» الأخير، في ربيع عام ٢٠٠٣، إذ جذب إليه العديدين، من عرب وأجانب، من ضيوف البينالي، عدا أن طروحاته الفنية وإنجازاته تستثير النقاشات، ومنها أطروحات جامعية، في غير معهد دراسي.

يكتمل بغيابه، بعد جواد سليم وفائق حسن، مثلث التأسيس في الفن العراقي الحديث. وهو يتميز عن قرينيه - وهما أستاذاه المدرسيان في آن - بأن شغل مساحة أوسع منهما، بين غياب جواد سليم المبكر، وقنوع فائق حسن بنزعته المدرسانية. شغل آل سعيد مشهد الفن العراقي منذ مطالع الستينيات، سواء في أعماله أو طروحاته، أو حتى في مسلكيته الصارمة: فقد «حرَّك» غير نقاش، ولم يتردد عن مواكبة نقدية وتعريفية لجيل الفنانين الشباب، الذين تتلمذوا عليه بغير معنى، في غير صالة درس ومحترف وكتاب ودراسة. عدا أنه كتب أفضل «الفصول» وأدقها في تأريخ الفن العراقي الحديث.

شاكر حسن آل سعيد

حوارات مفتوحة

شربل داغر - لبنان

شاكر حسن آل سعيد بوابة لازمة، رحبة، متعددة المداخل إلى الفن العراقي الحديث، فضلا عن دراساته في الخط العربي أو الأسطورة الرافدينية، وعن تجليات المكابدة الصوفية في التعبير الفكري وقبل التشكيلي. ذلك أن آل سعيد تولع بالتصوير إلى حدود الاختفاء فيه، وإن كان في ممارسته له سعى دوما إلى سند ثقافي، وأحيانا ديني، لتسويغه وللإقدام المتزايد عليه. وهو في ذلك قد استنجد بالحلاج كما بفوكو، بالواسطي كما ببول كلي؛ كما اعتمد على أكثر من منهج وطريقة لدرس الفن، فلم يقتصر على قراءة اللوحة فنيا، بل تعداها إلى علم الأوفاق وغيرها. ذلك أنه كان يرى إلى اللوحة بوصفها «إمكانا» وتجليا لحقيقة تسبقها وتتعداها.

أنشر فيما يلي وقائع حوار لم يكتمل مع آل سعيد، ذلك أن المقصود منه كان يتعدى التعرف على مراحل حياته الفنية، ويتناول التوقف النقدي عند فنه ومواقفه. جرت وقائع الحوار في باريس في مطالع الثمانينيات (حصلت الجلسة الثالثة من الحوار، حسب ما هو مدون في أوراقي الخاصة، في ١٩٨١/٣/١٦)، ولم تتح لي لقاءاتي اللاحقة معه، سواء في بيروت، أو في عمان استكماله. وهو حوار يستكشف معالم خافية في سيرته، عدا أنه يسلط الضوء قويا على تشكلات مشهد الفن العراقي المعاصر بين الأربعينيات والثمانينيات.

كما أنشر، في مسعى لاستكمال هذا الحوار، وثيقة قيمة، هي آخر إسهامات آل سعيد النظرية، وأعدها في لقاء - معرض في «رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين»، في ١٩٩٦/٩/٧، وهي بعنوان: «البعد الواحد: فكر وممارسة في شكله الوثائقي».

من أين لك أن تبدأ إذا شعرت برسم مسار لسيرتك الفنية؟

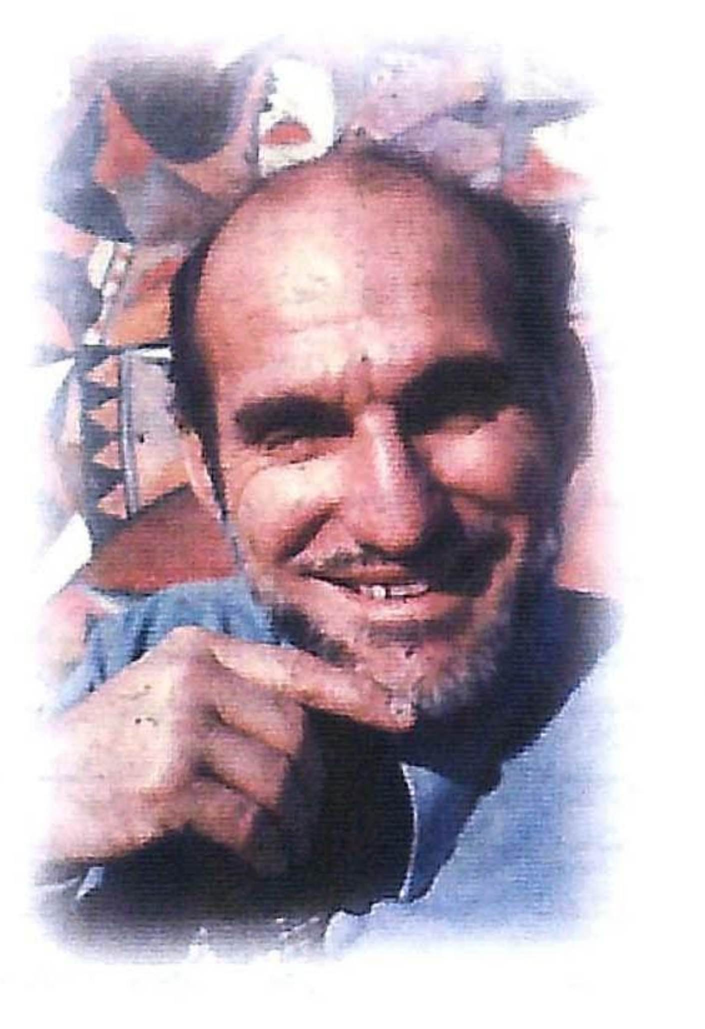
لا يمكن الحديث عن شيء محدد، بعينه، وإنما يمكن الحديث عن بعض المؤثرات التي ظلت راسخة في ذهني، كما يبدو، وساهمت في أطروحاتي الفنية فيما بعد على اختلاف المراحل التي مررت بها. وهذا لا يعني وجود تنبؤات، وإنما يعني وجود حوافز بعينها، ظلت راسخة بدورها، وكان من شأنها أن تدفعني إلى الرسم باستمرار.

لا أزال أحتفظ، منذ طفولتي المبكرة وحتى اليوم، بشرائح بصرية يبدو أنني لا أستطيع نسيانها. فمنذ الرابعة من عمري أحتفظ بصورة منظر لنهر صغير يقع عند الحدود العراقية الشرقية في مدينة بدرة، وكنت أطالع فيه سمكات ملونة. وكذلك منظر بعض الأحراج ذات اللون الأخضر التي سرعان ما ظهرت منذ الستينيات، على ما أتذكر، في رسومي بشكل مسحات أفقية فوق مسطحات جدارية. وإن أنس لا أنس موضوعا شيقا رسمته في الخمسينيات على «ثيمة» (موضوع) ما أستطيع أن أسميه بعالم الطيور: رسمت وقتها (من دون أن أكون قد قرأت بعد لفريد الدين العطار كتاب «شجرة الطيور») طيرا بلون أحمر، وكنت قد بلورت - كما يبدو في هذه اللوحة - بعض ذكرياتي الطفولية، وذلك حينما احترقت في يدي، في أحد الأيام، لعبة تمثل إوزة ذات منقار أحمر.

وهكذا ترى أن هناك حوافز بصرية، لا بد أنها أطلقت يدي في أحد الأيام منذ سنواتي الست، وأنا في «الحلة» في المدرسة الابتدائية. كنا نرسم، نحن الأطفال، خلال الدرس ونقلد أحيانا أشكال السفن الشراعية الراسية على ضفاف الفرات، التي كان بمستطاعنا أن نطل عليها من شباك الصف. كنا نحاول أن نصنع من قبعات رؤوسنا زوارق نمررها على أديم الرحلة. وفي ذلك اليوم وسواه شاءت المصادفة أن يزور المدرسة مسؤول كبير في المدينة (ولعلي أتصور كذلك لأنني كنت طفلا)، وسرعان ما توقف إلى جانبي مخاطبا مدير المدرسة: «هذا (مشيرا إليَّ) سوف يكون رساما في المستقبل». بان لكثيرين أنني كنت أرسم بشكل جيد. ولقد كان لهذا التعليق أثر كبير في مسيرتي فيما بعد.

وفي الخمسينيات كان خير جمهور وناقد لي، كما يبدو، أمي يرحمها الله. أذكر أنها قالت لي، على سبيل الدعاء والبركة: «ابني، ابني، أريد من الله أن يصير التراب الذي تلمسه ذهبا». وفي أحد الأيام وأنا أرسم إحدى لوحاتي، وأنا أستعمل التراب لمزجه مع اللون، اكتشفت بعد أن اشترى أحد المتاحف هذه اللوحة مني أن النبوءة تحققت.

محفزات، إذن وشواهد راسخة في ذهني منذ طفولتي كان لها أثرها في مسيرتي الفنية الراهنة.



ولكن ماذا عن البدايات الفعلية؟ متى كان ذلك؟

أستطيع أن أحدد بداية الخمسينيات نقطة انطلاق لمسيرتي الفنية، وهي محملة بكل ما كنت أشعر به من مسؤولية والتزام في العمل الفني. كان ذلك بعد أن تمرست، وأنا في «دار المعلمين العليا»، على الرسم بالزيت في عام ١٩٤٨ تقريبا. وسرعان ما بدأت أدرك أن مصيري أخذ يرتبط بالرسم إذ إنني، في تلك السنة، كنت لا أزال أنجز دراستي للعلوم الاجتماعية. وسرعان ما قررت الانتساب إلى «معهد الفنون الجميلة» بصورة حاسمة بعد أن فشلت عدة محاولات للانتساب إليه. كنت، بعد عام ١٩٤٨، قد صممت على إتمام دراستي في المعهد بشكل حاسم. وهكذا درست الرسم فيه، في الوقت الذي كنت أمتهن مهنة التعليم في بعقوبة (٤٥ كلم شمال شرقي بغداد). كنت أضطر إلى السفر يوميا بالقطار إلى بعقوبة ثم العودة إلى بغداد من أجل إتمام دراستي الفنية: صباحا في بعقوبة، إذن، ومساء في المعهد، ثم العودة بعد منتصف الليل إلى بعقوبة.

ومن حسن الصدف أن صداقتي بالفنان المرحوم جواد سليم بدأت في هذه الفترة. هكذا اندفعت بحماس، ما أن أتممت دراستي، وقبل هذا التاريخ، وأنا في السنة الجامعية الثالثة، لرفد مهمتي كرسام بمهمتي كمنظر في فن الرسم.

كيف كانت عليه مناخات بغداد و«المعهد» ثقافيا؟

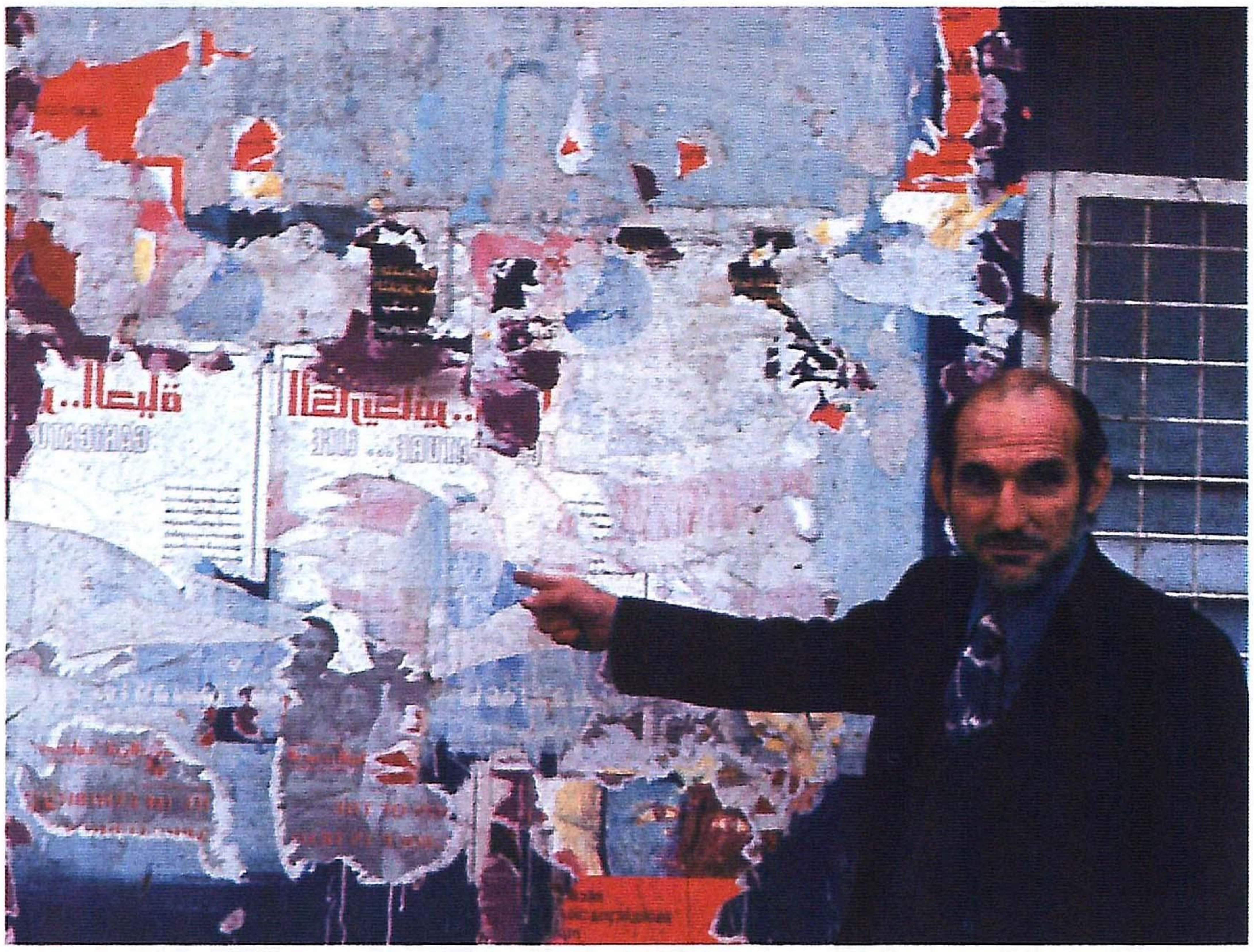
كانت بغداد في الأربعينيات، ولا سيما بعد ١٩٤٨، أشبه بدوامة تلف الإنسان المثقف بجميع نواحيها، أو أنها أشبه ببركان قابل للانفجار قريبا. كنا نحس، نحن شباب الخمسينيات، إحساسات مليئة بالرغبة في الحداثة الفكرية والالتزام الإنساني والاجتماعي. وكانت أحداث «وثبة» عام ١٩٤٨ (الانتفاضة ضد الوجود البريطاني)، ونحن طلبة جامعيون، قد وضعتنا على حافة ذلك الوعي الاجتماعي الذي عبر عن حرية الإنسان العراقي ورغبته في الحياة الكريمة. في تلك السنة تعرفت إلى جبرا إبراهيم جبرا بواسطة بلند الحيدري: كان يسكن شقة في «شارع الرشيد»، وقرأت له ما نظمت من الشعر المنثور، وقد أعجب به كثيرا. كانت تمثل نهايات مراهقتي الفكرية. في ذلك عام حاولت التطوع للمشاركة في حرب فلسطين. وبعض زملائي حاربوا بالفعل قبلنا، وفوجئنا، عبدالوهاب البياتي وأنا، بأنهم ما كانوا محتاجين إلى تطوعنا. أذكر أن تلك الأعوام كانت تغلي بالحماس والوعي.

كنا نذهب كل مساء إلى مقهى اعتدنا ارتياده، «مقهى ياسين»، مع فريد الله ويردي (الموسيقي)، وبلند الحيدري وحسين مردان (الشاعر)، وعبدالمجيد الونداوي (الصحافي)، وكان ينضم إلينا أحيانا كاظم جواد، وفي بعض الأوقات بدر شاكر السياب، فيما كان يواظب على الحضور طالب الكيلاني ونهاد وفؤاد التكرلي... وكانت شلتنا تلتئم في ذلك المقهى بين السادسة والثامنة مساء. كنا نتناقش باستمرار، ويصل النقاش أحيانا إلى حد الخصومة، ونعكس همومنا الفنية والاجتماعية. أذكر أن بلند الحيدري، مثلا، كان يقرأ علينا قصائده من «خفقة طين»، ويتلقى النقد اللاذع منا وخصوصا من الشاعر مردان، الذي كان حاضر النكتة.

في هذا الجو تبلورت لدي فكرة تحمل مسؤولية التعبير الحديث في فن الرسم من خلال رؤية جمالية، على غرار ما تحقق وقتها في فن الشعر. إذ كنت أجد في محاولات الحيدري والبياتي والسياب بداية لرؤية جديدة، سرعان ما جعلت الفكرة تختمر لدى لمفاتحة جواد سليم في أمر تأسيس جماعة فنية جديدة.

وماذا عن مناخات «المعهد»؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



في «المعهد» كان فائق حسن قد انفرد بزعامته كرئيس لقسم الرسم، وكان يتحاشى الاصطدام بمن لا يتفق وإياه في الطرح الفني. وفي أحد الأيام، وبعد أن شاهدني أرسم بتأثيرات من ماتيس، اعترضني - وهو أستاذي - بشيء من سوء الفهم، وطلب مني عدم الخروج على قواعد الرسم. أوضحت له وقتها ضرورة هذا الخروج. وكان من فرط حساسيته أن انقطع عن إرشادي في الرسم كعادته.

كان جو «المعهد» قد تبلور مع وجود ثلاثة أقسام للمعرفة الفنية: قسم الفنون الموسيقية، قسم الفنون التمثيلية، وقسم الفنون التشكيلية. هذا النوع من المعرفة الفنية أتاح الفرصة لنا كطلاب لنتواشج بين إحساسنا التشكيلي وأحاسيسنا الفنية الأخرى. فالمعهد، من خلال بنيته، كان له عظيم الأثر على ثقافتنا التشكيلية، وبالطبع صادف وقتئذ أن أصبح من عمداء «المعهد» من كان يهتم بالخلفية الثقافية للطالب، وهو عزيز سامي، الذي كان قد شجعني كثيرا على إلقاء محاضرات في «المعهد»، وخاصة فيما يتعلق بيحيى الواسطي.

مواد الدراسة كانت تتضمن تاريخ الفن (جواد سليم وعطا صبري)، والرسم بالزيت والتخطيط (فائق حسن)، والمنظور (إسماعيل الشيخلي)، وعلم التشريح ودروس في التصميم والإنشاء التصويري. كانت هذه المواد تدرس على أساس مدرسي. ولكن يبدو أن الهيئة التدريسية - وجلهم ممن درسوا في المعاهد الأوروبية - كانوا على يقين من أن الصيغة المدرسية الأكاديمية نفسها ليست ثابتة على الدوام. ففائق حسن، إلى حد ما، كان يطلب منا أن نرسم بشيء من التحرر، وذلك باعتماد الأسلوب الانطباعي. وهذا ما فعله الأساتذة الآخرون.

وكنا نشعر، نحن الطلاب، بأننا نتصرف كعائلة واحدة، وما كنا نفكر بفروقات بيننا، لا ثقافية ولا بشرية ولا طبقية، فالأساتذة يتصرفون كأصدقاء معنا، وكذلك الطلاب فيما بينهم. وكانت النقاشات تدور باستمرار خلال الدروس وخارجها.

ولكن ماذا كان يتوافر لطالب الفن من مواد وأدوات وكتب تعينه في التعليم والتمرس الفنيين؟

كانت بغداد في هذه الفترة مهيأة لأن تزودنا بثقافة فنية طيبة. فمواد الرسم كانت متوافرة وميسرة لنا، إذ اعتدنا شراء المواد الزيتية والأنواع الأخرى من مخازن معروفة في «شارع الرشيد» ببغداد. أما المجلات فقد كان هناك مجلة «ستديو» (الإنكليزية). فضلا عن وجود مكتبة فنية غزيرة في «المعهد»، عدا أن صداقاتنا مع أساتذتنا أتاحت لنا قراءة ما لديهم من كتب. بل إن اندفاعنا في حينه، وقبله، صوب الثقافة الفنية عامة مكننا من أن نوفر ونحصل من بعض الكليات على المصادر الفنية المهمة واللازمة. ففي «دار المعلمين» مثلا توافرت لي كتب عديدة عن الفن الحديث (فان جوخ، سيزان، رينوار، وحتى بيكاسو...)، من دون أن أفهم بعضها تماما، مثل معرفتي المشوشة ببيكاسو وقتها. وفي ١٩٤٧ و١٩٤٨، حين اشتريت بعض المطبوعات وعرضتها على المعاون الإداري لدار المعلمين (وكان أيضا رئيس «جمعية الفنون» في الدار)، وطلبت منه الموافقة عليها، قال لي: «هل أنت تفهم بيكاسو لتشتري كتبا عنه؟» أجبته: «لا، ولكن ذلك لا يعني أنه غير مهم، وقد أقرأ عنه ذات يوم».

وكيف تعين تأسيس «جماعة بغداد للفن الحديث»؟

ظهرت «الجماعة» بين عامي ١٩٥٠ و١٩٥١، وكنت لا أزال وقتها في «المعهد»، وكان جواد سليم بمنزلة الأب الروحي لي ولبعض الطلبة. وكان يمتاز بشخصية إنسانية رائعة. وقد نقل إلينا - في جملة ما نقله إلينا - مدى اهتمامه بالتراث الحضاري والفني. ويخيل إلي الآن أنه باهتمامه بفن الواسطي كان يحقق أحلاما وآمالا عقدها بعض المسؤولين من المفكرين والأساتذة. فلقد حدثني الأستاذ عبدالكريم محمود، وهو ممن درسوا جواد سليم منذ أن كان طالبا في المرحلة الثانوية، أنه اكتشف في جواد سليم عبقرية متفتحة كان يغذيها هو بالعودة إلى التراث. ومن المعروف أيضا أن المربي الكبير ساطع الحصري، إبان مكوثه في العراق في الثلاثينيات حتى عام ١٩٤١، كان قد استثمر قابليات بعض الفنانين العراقيين، ومنهم جواد سليم، في استلهام التراث الحضاري. وذلك بعد أن استخدمهم كموظفين في صيانة الآثار في المتحف العراقي، وكان مديرا له. بل طلب من بعضهم إعادة تصوير رسوم الواسطي من جديد. وكان هذا درسا قيما حمله إلينا جواد سليم في الخمسينيات، على أنني من جانبي اكتشفت، بعد إتمامي لدراستي العلوم الاجتماعية، أن بمستطاع الفنان العراقي التعبير عن الروح الاجتماعية في العمل الفني، وذلك من خلال العودة إلى التراث، ولا سيما التراث الحضاري للعصور القديمة والعصور الإسلامية. هكذا اختمرت - على ما أعتقد - فكرة تأسيس جماعة فنية جديدة في أذهاننا، جواد سليم وأنا ورسام آخر هو زميلي محمد الحسني، ومع جبرا أيضا (وقد كان على صلة بجواد نفسه وبمحمود صبري وبغيرهما من الفنانين).

إلا أن بعض العقبات في البداية حالت دون ظهور جماعتنا: من ذلك، مثلا، أن جواد سليم كان لا يزال في جماعة «الرواد» مع فائق حسن؛ وما لبث أن عقد العزم في عام ١٩٥٠ على تأسيس «جماعة بغداد للفن الحديث»، على الرغم من استمراره في «الرواد» حتى عام ١٩٥٣.

خططنا، منذ البداية، هو وأنا على أن نهتم بالعمل الفني، ليس باعتباره موقفا للفنان وحسب، بل باعتباره أيضا موقفا للجمهور الفني. وهكذا توليت من جانبي كتابة البيان الأول تحت شعار: «التعبير عن الطابع المحلي في الفن مع استخدام الأساليب والتقنيات الحديثة»، وتولى هو من جانبه توعية الجمهور بالفن الحديث، كما هو من وجهة نظر الفنان العربي. أي أننا كنا نريد أن نوضح للفنان العراقي عموما، ولأنفسنا كجماعة فنية خصوصا، أن استلهامنا التراث في الفن هو المنطلق الأساسي للوصول إلى الرؤية الحضارية في العمل الفني وبأساليب معاصرة. كما اتضح للجمهور أيضا أن بإمكان الفنان العراقي أن يهيئ له جمهورا لا يتذوق ما هو مستورد فنيا من الفكر الغربي، بل يستطيع تذوق أعمال حديثة أنجزها فنانون عراقيون أو عرب.

وهكذا جوبهنا، منذ البداية، بموقفين: من جهة بحماس منقطع النظير من قبل شباب مثقفين، ومن جهة ثانية بمعارضة شديدة وصلت حد السباب والشتيمة من قبل مثقفين آخرين. كان هؤلاء يطالبوننا بالرسم الواضح، وكنا نحاول أن نقول لهم إن الموضوع وعدمه ليسا سوى وسيلة للوصول إلى الحقيقة الفنية، وما على المشاهد إلا أن يتبينها بحرية. وقد دامت «المعركة»، إذا صح التعبير، خمس سنوات، وكان البعض يتصور أن كل ما نحققه سوريالي النزعة. إذ كانوا يطلقون اسم السوريالية على كل ما هو حديث من دون تمييز بين المدارس والمصطلحات.

ولكن لماذا الجماعة؟

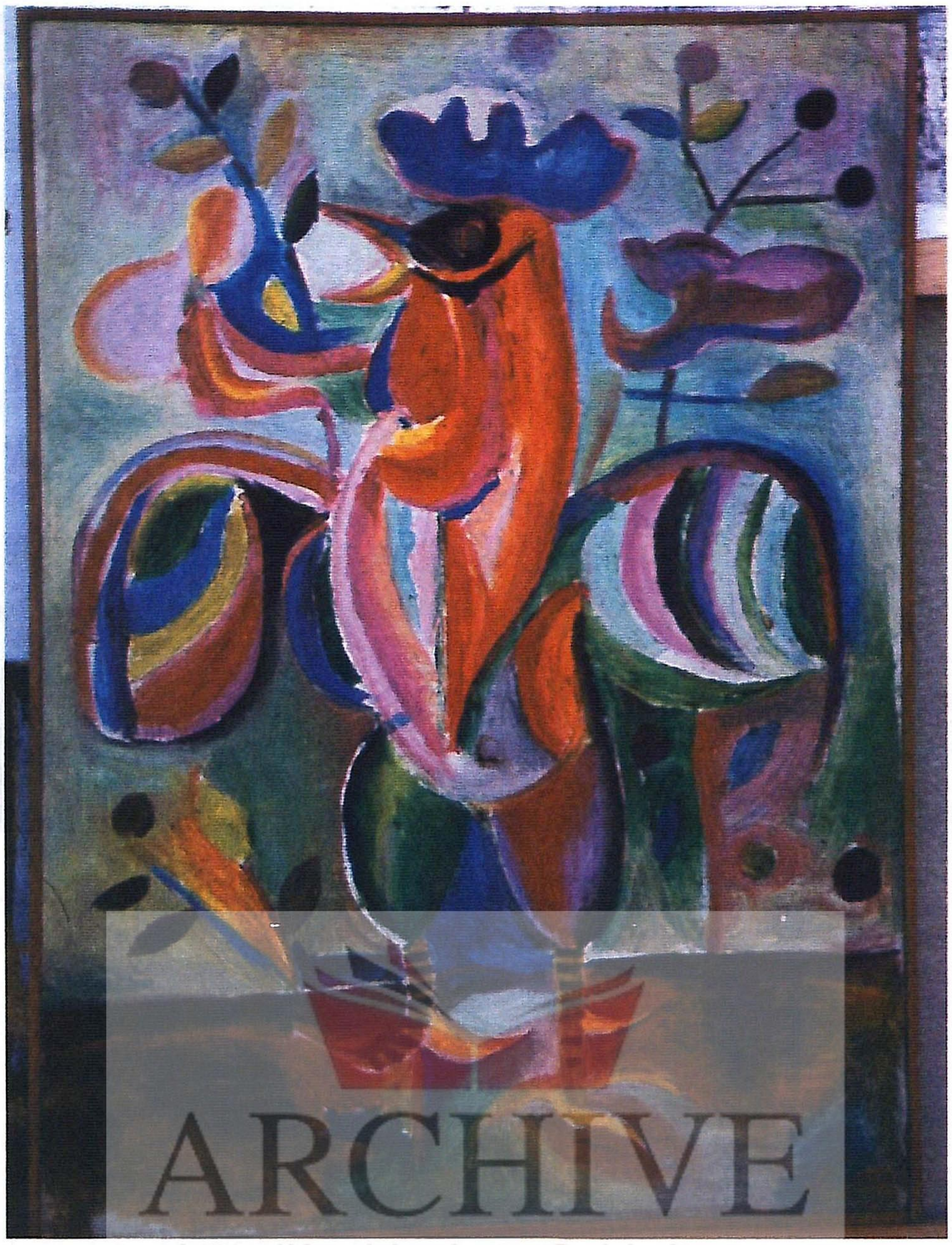
فكرة الجماعة عميقة الجذور في مجال التنظيم الفكري والاجتماعي في العراق. فالأصول البعيدة للجماعات الفنية تعود إلى العصور العباسية المتأخرة: جماعة إخوان الصفا، ونقابات الحرفيين وغيرها. أي أن هناك أشكالا للتجمع الفكري والمهني في تاريخ العراق أثرت ربما، وبشكل لا واع بالطبع، على الفنان العراقي في الخمسينيات. فبعد أن تعرف المندوبون الأوائل لدراسة الفن في أوروبا (١٩٣٠)، على فضل الجماعات في تطور الفكر الفني والعمل الفني، شرعوا بعد عودتهم إلى بغداد في الأربعينيات في إنشاء الجماعات والتمرس بها. هذا ما بدأ به، في البداية، فائق حسن حينما دعا بعض أصدقائه لرسم المناظر الطبيعية في ضواحي بغداد، في الهواء الطلق، وأطلق عليهم اسم «البدائيين». مثل هذه التجمعات كان يرفدها أيضا الرسامون البولونيون في العراق (بعد أن حلوا فيها في الحرب العالمية الثانية) الذين كانوا يرسمون مناظر الطبيعة. كل هذه التقاليد، بالإضافة إلى طبيعة العمل السياسي، شكلت أمثلة يقينية للفنان العراقي بضرورة العمل الجماعي.

إن ظهور الجماعات الفنية في بغداد، ابتداء بـ «جماعة بغداد»، يحمل في صلبه رؤية وموقف الفنان الملتزم بالتعبير الحضاري في عمله الفني. إن هذه الصيغة الإبداعية من خلال الرؤية الفنية في الدول النامية لا بد لها أن تنهل من الرؤية الجماعية لا الفردية. لأن التفكير الفردي للفنان يظل من تقاليد أوروبا، وما اللجوء إلى التجمعات سوى تحصيل حاصل للتعبير عن وضوح الرؤية الفردية. ولنقل بصيغة أخرى إن الرؤية الفردية تسبق الرؤية الجماعية في أوروبا، لأن الهدف في العمل الفني هو تحقيق ذاتية الفنان. وما تسنى للفكر الأوروبي قبول أو تبني فكرة الجماعة إلا بعد أن أدرك أن العمل الفني ينهل من مناهله الحضارية البعيدة، قبل أن ينهل من الفن الكلاسيكي، الأب الشرعي للفن الأوروبي.

حينما تنكر الفنان الأوروبي لرؤيته الحضارية الخاصة، بدأ بهضم فكرة الجماعة. فجماعة «الوحشيين» لم يكونوا يحققون الفكر الأوروبي الحضاري في أعمالهم، بل الفكر البدائي. كما أن التكعيبيين ما ظهروا كجماعة في البداية لطرح مقولة فنية، كما هو معروف الآن عن التكعيبية. وقد يشذ عن ذلك السورياليون الذين يظلون ظاهرة شرق - أقصوية أكثر منها أوروبية. أما بالنسبة إلى مبدأ الجماعة الفنية في العراق، وربما في مصر، فإن المنطلق الأساسي يبقى في استلهام الحضارة في العمل الفني، وتصبح بذلك ذاتية التعبير في المقام الثاني. لهذا السبب بالذات نجد أن التجمعات الفنية في العراق ومصر كانت عديدة، وقصيرة العمر أيضا، لأنها تحمل بذور التناقض وعدم الوضوح الفني الكافي عند الفنان الذي ظل متذبذبا بين الحداثة والأصل.

ولكن ماذا عن تفاعلات الفنانين مع الشعراء غداة الحرب العالمية الثانية؟

التجربة التي طرحها الشاعر العربي المعاصر كانت فريدة من نوعها، ولما تنته بعد كما يبدو في أرجاء الوطن العربي. ويقول الشعراء عن تجربتهم هذه إن لديهم أساسا متواصلا في مجال التقنية. وهذا صحيح إلى حد بعيد، وذلك لأن الحضارة العربية على العموم هي حضارة لغوية - كلامية ازدهرت خلال العصور المتكاملة منذ ظهور ملحمة جلجامش والشعر الجاهلي وصولا إلى ذروة المتنبي حتى تجليات الموشح وتجربة أحمد شوقي في استلهام الفكر الغربي والرصافي والجواهري... هذا النسق المتكامل في التطور الرؤيوي والأسلوبي للشعر العربي مهد السبيل إلى حد كبير لشعراء الخمسينيات في أن يقولوا كلمتهم الحاسمة، وأن يحطموا الأساس القديم للشعر، ويعلنوا المسيرة الجديدة. وفي اعتقادي أن ما حدث بالنسبة إلى فن الرسم كان تطورا مماثلا، ولكنه لا يزال مجهولا عند معظم الفنانين. فهم تصوروا أن بدايتهم مقطوعة عن ماضيهم، وهذا غير أكيد إلى حد بعيد. لأننا لو تتبعنا تمرحل الرؤية التشكيلية والتقنية والأساليب في العراق لوجدنا أن ثمة مرحلة قصيرة عانى منها الفنان التشكيلي (وأقصد به رسام الصور المزخرفة والمزخرف) شيئا من التداعي، وذلك بعد اجتياح المغول والتتار لوادي



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرافدين، على أنه سرعان ما استعاد الرسام والمزخرف والخطاط بفضل المراحل المتعاقبة، وعلى رغم ظهور ثقافات فكرية غير عربية (عثمانية)، نشاطه في العمل الفني، واستمرت السلسلة في التطور حتى نهاية القرن الثامن عشر. فنحن، مثلا، نجد أن بعض الرسامين العراقيين أثبتوا وجودهم الفني كرسامي منمنمات وذوي مقدرات تشكيلية متنوعة، وتمرحلوا في الوصول بالأسلوب التشكيلي إلى نقطة تحول قريبة من الأسلوب الأوروبي الذي بدأ يمثل دوره منذ بداية القرن العشرين في الفن العراقي بوضوح. فنيازي مولوي بغدادي، مثلا، رسام تشهد له مكتبة المخطوطات في بغداد بالقابلية الفنية المتناهية كخطاط ومزخرف ورسام في آن واحد (في النصف الثاني من القرن الثامن عشر)، وكان يعبر، بتكامل قابلياته، كما أعتقد، عن شخصية الفنان العراقي، التي هي في شكل من الأشكال انعكاس لطبيعة الطقس المحيط بالعراق. وكذلك بالنسبة إلى رسامي بدايات القرن العشرين الذين تثقفوا بثقافة عثمانية مشبعة برؤية أوروبية في الفن، ورسموا رسوما على درجة عالية من التعبير الفني المتكامل، وأخص منهم عبدالقادر الرسام. فهو وإن كان يبدو سائرا في مجال الرؤية الطبيعية في العمل الفني، فإنه بلور في رسومه الروح الصوفية والتقنية ذات العلاقة برسوم المنمنمات. أذكر، على سبيل المثال، أن تقنيته كانت تقتضي عمل عدة نماذج على الطبيعة يحاول تجميعها فيما بعد في المرسم. وهذه مسألة معروفة لدى رسامي المنمنمات في القرن التاسع عشر.

فلما ظهر جيل معلمي المدارس الفنية من الرسامين في الثلاثينيات من القرن العشرين (عبدالكريم محمود، شكوت الخفاف، محمد خضر...) بدأوا بتجاوز هذه المرحلة، وراحوا يعودون طلابهم على الرسم من الطبيعة مباشرة، وكذلك فعل جيل المبعوثين الأوائل إذ اتقنوا هذه الطريقة بشكل علمي مدرسي، كفائق حسن وعطا صبري وحافظ الدروبي وغيرهم. فلما حلت بداية الخمسينيات، وكانت فترة الحرب العالمية الثانية قد مكنت الفنان العراقي من التمرس بالفن الانطباعي، ثم بالأساليب الأوروبية الأخرى (الوحشية، التعبيرية...)، وجد الفنانون الطريق ممهدة لقفزة فنية في العمل الفني، وذلك باستلهام التراث.

غير أن الحديث عن «الجماعة» يتعين خصوصا في منحى جماعي في الفن، لا في نزوع فردي، فهل يناسب هذا هوية الفنان الحديث؟

نحن نميز بين الرؤية الفنية عامة للجماعة والرؤية الذاتية لكل منا. فرؤيتنا عامة في الجماعة كانت خطوطا عامة حاولنا من خلالها اكتشاف علاقتنا بالتراث، وبالتالي استمداد القوى الحضارية من الماضي التراثي للانطلاق نحو المستقبل. في حين أن انفراد كل منا برؤيته الذاتية يعني، مثلا، أن جواد سليم كان يعبر عن شخصيته الإنسانية والثقافية بواسطة القيم التشكيلية التي يكتشفها، وبالمعنى نفسه كنت أنا كذلك. من هنا حاول جواد سليم، في اعتقادي، أن يكون أكثر تماسا مع الروح الحضارية السومرية، وفيما بعد الإسلامية، في فنه. فقد رسم مثلا بين عامي ١٩٥٣ و١٩٥٥ أروع لوحاته التي تمخضت عن اكتشافه كلاً من المربع والدائرة ومجزوءاتهما في العمل الفني. ويطول معنى ذلك عند التحليل، ولكننا نستطيع أن نؤكد أن لوحته «أطفال يلعبون» كانت ذروة ما بلغه في هذا الخصوص. أما أنا فقد مررت مرورا سريعا باستلهام الفن السومري ثم البابلي (لوحة «شخصان» و«الفلاحون والقمر»). ثم انهمكت في التعبير عن الروح الشعبية في الفن في موضوعات مختلفة، كما في مجموعة «ألف ليلة وليلة» وغيرها، فكنت في خوضي لهذا الموضوع رائدا في الكشف عن أهمية الفولكلور ومدى استلهامه في الفن المعاصر في العراق.

كما أن هذا التميز في ما بيننا، في مصادر العمل الفني، يمكن له أن يعيد اختلافنا في طبيعة مواقفنا الإنسانية والاجتماعية. وأستطيع بالطبع التمادي في الحديث عن نفسي، فأقول إنني كنت أشعر دوما بأن الموضوع الذي أرسمه هو الحياة عامة للموجودات. فكان معنى الإنسان يرتبط على الدوام بسواه. ولعل هذا ما حبب إليَّ أن أجد في الأسطورة بغيتي. لأن الفولكلور الذي طالما امتزج بالأساطير يقيم الإنسان تقييما فوق - بشري. فلنقل إنني كنت على الدوام أحاول اكتشاف العلاقة بين الإنسان والحيوان والنبات والجماد، كما أوضحت ذلك في مقالة في عام ١٩٥٦. هذه العلاقة حاولت التعبير عنها في رسومي الاجتماعية بالذات حين تناولت مواضيع مثل الفلاحين ومواكبهم والمتظاهرين والنساء المحجبات وما إلى ذلك. في حين أن رسومي ذات البحث الشعبي كانت تتوخى مناقشة المعنى الإنساني من حيث فناؤه في الموجودات الأخرى كبطل ملحمي. ومن هنا مثلا استطعت أن أبيح لنفسي تغيير المعنى الإنساني من هذا المنظور فأرسم، على سبيل المثال، زين العابدين، وهو شخصية أسطورية نصف دينية معروفة، باعتباره آخر أبناء الحسين بن علي من الأحياء، فلم أصفه وصفا طبيعيا، تقريريا، تأريخيا، بل حاولت أن أرسمه كإنسان مقيد يبلغ أكثر من سبعين سنة. هكذا فإن باب الفولكلور والأسطورة والموضوع الشعبي كان مفتوحا لي لكي أكتشف كثيرا من القيم الإنسانية التي سوف تؤدي إلى التعبير عن الروح الجماعية كاستلهام للطابع الحضاري في الفن.

الأسطورة، التعبير المحلي، البحث عن عمق مرجعي، رمزي، دلالي... هذه علامات توجه ثقافي يوجد بين الشعر والرسم في خياراته الجمالية.

لا أملك أي تفسير نظري أو اجتماعي معين لذلك، بقدر ما أخمن من يقظة الروح الإنسانية في العراق بعد الحرب العالمية الثانية، ومدى اكتشاف الإنسان الرافديني لذاته الحضارية، ولحقيقة إنسانيته القومية في الوقت ذاته. إن هذا الجذب المستمر بين قوتين يشير، من جهة، إلى انتماء الفنان الحضاري، وإلى عمق المحيط، وإلى اكتشاف الواقع المحيط به باعتباره إنسانا مدركا لعالميته الثقافية، من جهة ثانية، أعتقد أن هذا الحوار بين الموقفين لدى كل واحد منا كان بمنزلة المولد الذاتي للإبداع فينا. فليس غريبا أن تكون فترة الخمسينيات فترة زاخمة بالتوتر وبالرغبة في الإبداع بعد أجيال طويلة من الانعزال والتخلف الثقافيين وعدم اكتشاف الهوية الحضارية. كان طبيعيا لجيل الخمسينيات أن يستطيع أن يكون على حافة العالم الجديد الذي كان يحاول أن يعيشه كمزيج من الحياة اليومية والحياة الحضارية - التاريخية.

أما ظواهر هذا الموقف عام فلا بد أنها كانت تتمثل في حماسنا لتقارب الأفكار فيما بيننا، ولتكوين طموحات إبداعية. إن عامل الخفي يبقى في يقظة الروح الإنسانية المفاجئة في منتصف القرن (الماضي) باعتبارها انعكاسا طبيعيا لمدى استمرار الشخصية الحضارية عبر الموقف الفني. يكون تفسيرنا عند هذا الحد غيبيا من منطلق سيكولوجي (نفسي) ربما، أو بارابسيكولوجي. وهناك نظرات حديثة تعزو وراثة الصفات الحضارية وتفسير التطور الحضاري إلى مثل هذا الأساس.

ولكن لماذا في العراق تحديدا؟ أليست هذه صفات نزوعية صوب الاستقلال، وفي غير تجربة عربية، ومنها في الفن؟

العراق بلد يتمتع بصفات تميزه عن غيره من الأقطار العربية، وقد تحرمه بعض المزايا أيضا. فلموقع المغرب بالنسبة إلى فرنسا مثلا أثر واضح في تأكيد الخصوصية الزخرفية في الفن التشكيلي (محمد المليحي خصوصا)، إنه موقف مغربي دفاعي ومتحصن. ولموقع تونس أيضا أثر في تلكؤ بعض الاتجاهات في الفن التونسي، إذ تبقى في موقع الفنتازيا والرسم في التقنية الحرِفية، في حين يظل لطبيعة الحياة الاجتماعية في مصر أثر آخر في اتجاههم نحو الروح الشعبية، وهي امتدت من الفكر الفرعوني إلى فنونهم. أما في العراق فالذي أعتقده أن تأثير المناخ - خاصة المناخ شبه الصحراوي - والانتقال السريع والجدي بين درجات الحرارة وما إلى ذلك من قيم أخرى (كوقوع العراق على حافة منطقتين متجاورتين، أي آسيا وأفريقيا) فضلا عن وجود تراث حضاري اكتشفه الفنانون منذ مدة قريبة نسبيا، واضح على يقظة الفنان المستمرة، من أجل أن يكون مبدعا ومتنوعا. ومع ذلك فإن انفراد العراق، بظهور شعراء مبدعين، يكاد يشكل تقليدا في العراق. فيقال مثلا: يولد الشعر في العراق قبل الأقطار العربية الأخرى، بدليل أن المتنبي وأبا تمام وغيرهما لا يزالون يعدون من قيم الشعر العربي الكبرى. كما اتضح كذلك اهتمام المفكرين منذ الثلاثينيات بترشيد الفنانين نحو التراث، ما شكل حافزا مهما للفنان العراقي من أجل الإبداع، فضلا عن أن فترة الخمسينيات برهنت على أن غليان الجو الاجتماعي والسياسي، بسبب تناقضات كبيرة، كان أقوى وأعنف في العراق منه في غيره، بدليل النضال ضد الوجود الإنجليزي، ونجاح «الجبهة الوطنية» في إسقاط أكثر من حكومة، الفنان العربي قد يكون دؤوبا في عمله، والتونسي حرفيا في عمله، والمغربي مهتما بالتقنية والأسلوب نظرا إلى رصيده الفكري العريض بحكم قربه من وسط أوروبا، واللبناني لديه نوع من التجريبية في العمل الفني نظرا إلى كون بيروت نقطة التقاء بين حضارتين، أما في العراق فأعتقد أن الطبيعة الإنسانية المشروطة بطبيعة المحيط جعلت الفنان متقلب الأهواء، أي دائم الحيوية. وهذا فضلا عن اكتشاف الآثار في بدايات هذا القرن (القرن العشرين) مما أكد اهتمام الفنان بالجانب الحضاري من العمل الفني.

ولكن كيف لك أن تحدد تجليات هذا الأسلوب ومفرداته التشكيلية؟

معرض «جماعة بغداد» الأول (١٩٥١) كان معرضا تمهيديا وله صفة

انتخابية، تجانست فيه عدة اعتبارات، أهمها: تأكيد الروح المحلية في العمل الفني، إلى جانب ممارسة الأسلوب الحديث في الرسم. أي أن هذه القيم ظهرت جنبا إلى جنب أكثر من امتزاجها تقنيا. ففي هذا المعرض كان جواد سليم على شيء من التأثر ببيكاسو، وأنا ببول كلي، في حين أن معرضينا الشخصيين في ١٩٥٣، جواد وأنا، أظهرا مدى امتزاج كل القيم عبر الأسلوب الفني.

كانت اللوحة في المعرض الأول تبدو غير متمازجة من حيث القيم التي يتناولها الفنان: اهتمامات الأسلبة الحديثة، واقتباس عناصر تراثية في الوقت ذاته. إن لهذه الظاهرة سببا هو أن فترة الأربعينيات كانت فترة غنية بممارسات أسلوبية ذات هوية أوروبية، خاصة ما حققته «جماعة الرواد» (بقيادة فائق حسن)، إذ إنهم أدخلوا مفهوم اللوحة الانطباعية والوحشية والتعبيرية إلى الأذهان. فمن الطبيعي، إذن، أن تبدو مهمة «جماعة بغداد» استمرارا لهذه الاعتبارات باعتبارها هي الحالة الطبيعية وقتها، والشيء الجديد هو اكتشاف الهوية الشخصية للوحدة مع «جماعة بغداد». وما اكتملت هذه الهوية إلا في منتصف الخمسينيات.

قبل «جماعة بغداد» جاء الرسم بأسلوب غربي ومن دون هوية شخصية، فيما تحققت معكم الهوية الحضارية من دون الشخصية؛ هل يمكن اختصار، بل قبول مثل هذا التفسير؟

تحقق هذا في منتصف الخمسينيات، وفي بداية الستينيات، حين حاول فنانون آخرون في «جماعة بغداد» الأخذ بمبدأ استلهام التراث. حتى أن فائق حسن وإسماعيل الشيخلي ومحمود صبري أكدو هذه الرؤية على الرغم من انتمائهم إلى «جماعة الرواد». وظهر كذلك ضياء العزاوي، بثقافته الأركيولوجية (الأثارية)، محاولا التأكيد على اقتباس التراث بشكل أكثر تاريخية. كما ظهر كاظمة حيدر مؤكدا الروح الملحمية للعمل الفني خاصة في المواضيع الأسطورية والشعبية.

حينما أدرك الفنان العراقي أن استلهام التراث بات مسألة طبيعية انتهت مهمة «جماعة بغداد»، على ما يبدو. ولكن تبلورت في الوقت ذاته القيم والأساليب لعدد من الفنانين المنتسبين إلى هذه الجماعة، ولا سيما عند جواد سليم.

ولكن لنعد إلى تجربتك الخاصة، إلى بدايات الاحتراف؟

معنى الاحتراف عندي لا يقتصر على مفهومه الاقتصادي بل على معنى انقطاعي للرسم كميدان للكشف عن هويتي الإنسانية والثقافية. وأعتقد أن الاحتراف بهذا المعنى، وبالنسبة إلى ظروفي، كان يلازمني منذ أن بدأت العمل في «جماعة بغداد»، وكنت وقتها أمتهن التدريس، وأشعر بأن لدينا مهمة أساسية في الفن. أما عن تكامل أسلوبي الفني فهو بدوره لا يخضع لما أستطيع أن أصرح به أنا شخصيا. إذ إن قناعتي بهذا التكامل ليست لها نهاية ولا بداية. فالمسألة عندي لا تتعلق بالتمييز بين مرحلة مدرسية وأخرى احترافية. إلا أنني أستطيع القول بأن النصف الثاني من الخمسينيات منحني تجارب جديدة في العمل الفني بمستوى عالمي، وتقني كذلك، بعد أن قضيت هذه المدة في باريس، واطلعت على الكثير من الأمور التي وسعت من رؤيتي الفنية. في باريس تبين لي مثلا، في مجال التقنية، أن «التعبيرية» قابلة للاقتراب من النزعة «التاشية» (tashisme). وكان لوجود أعمال فنية تراثية أثره في هضم دراستي للتقنية التراثية، الرافدينية أو المصرية.

في اختصار إن ما اتجهت صوبه، ضمن رؤية «جماعة بغداد»، بلغ، كما يبدو، نهايته في أن أتوصل إلى ما أصبح فيما بعد بداية لمرحلة جديدة. وقد اكتشفت منذ عودتي إلى بغداد، في بداية الستينيات، أن تأكيدي على بعض العناصر التراثية سيؤلف مطلعا جديدا لرؤية أخرى أكثر التصاقا بالطرح التقني. وهو ما تبلور في ما بعد في تجمع «البعد الواحد». ففي الوقت الذي كنت فيه أنوع اهتماماتي في التعبير عن قيمة «التكرار» و«التماثل» والتعبير الخطي في الفن باستلهام الحروف، اكتشفت أن الاهتمام بالخط العمودي أصبح بمنزلة ملتقى لكل هذه القيم. وهذا ما ظهر في لوحتي «عائلة فلاحية» وفي «الفلاحون والقمر»، التي رسمتها في باريس في عام ١٩٥٨.

من ١٩٥٥ حتى ١٩٥٩ في باريس: ماذا عن فنك فيها، بين موضوعات وتعابير تشكيلية؟

في بداية الخمسينيات رسمت مواضيع عامة ذات صلة بالحياة وبالدين أحيانا، مثل لوحات «امرأة وطفلان»، أو «شخصان»، أو «البراقش» وغيرها. في ١٩٥٧ رسمت مواضيع شعبية على الأكثر، وكانت تقنيتي تعتمد على رسم المسطحات اللونية المحددة بخطوط خارجية.

أما في باريس فقد بدأت أؤكد المواضيع الإنسانية والاجتماعية، وتخليت عن تحديد المسطحات لذاتها مؤكدا انتفاء الحدود بين اللون واللون، بل بدأت بالتخلي عن ذاتية العمل الفني، أو عن خصوصية اللوحة على الأقل، لأنني أخذت أمزج الصيغة اللونية بالتراب وبأشياء أستعيرها من المحيط، كما أدخلت الحرف بشكل أكثر قيمة في أعمالي.

بالطبع كانت مصادري في هذا البحث ليست التراث الحضاري المتوافر في باريس وحسب، بل التقنيات المتنوعة التي أطلعتني عليها متاحف باريس وصالاتها، فضلا عن أن دراستي في «البوزار» مع البروفسور ليجو - وكان من رواد «الواقعية الشعرية» - زادت اهتمامي بحساسية اللمسة اللونية فباتت أكثر وضوحا.

لو تقوم بمقارنة فنية بين أسلوبك وأسلوب جواد سليم وغيركما في «جماعة بغداد»، كما ترى إليهم في هذه الفترة؟

لم يتخذ جواد سليم الموضوع الفني لذاته وإنما للبوح بما يريد قوله. أما أنا فحاولت التعبير عن هوية الموضوع المرتبط بالشخوص. فيما بدأ التحول عند محمد غني حكمت صوب مناقشة الإنسان اللصيق بالتراث بعد أن أخذ بنحت النساء المحجبات، على سبيل المثال. كانت هناك إلى حد ما موضوعات مشتركة، فيما انفرد كل فنان برؤية محددة تحكمت في اختيار الموضوع ومعنى الالتزام به.

فجواد سليم كان يحاول الخروج من إطار التعبيرية في الأسلوب إلى نطاق التجريدية البحتة، ومحمد غني كان على شيء من التناقض المتكامل، إذا صح التعبير، بين الموضوع والتقنية. أما في تجربتي الفنية فقد كان الموضوع لدي هو المنطلق للتعرف على القيم الجمالية والتعبيرية للعالم الإنساني والمحيطي المرسوم. وقد ظللت، كما يبدو، متمسكا على الرغم من تنوع التقنية باستخدام مفردات محيطية مترابطة كالقمر والبيت والسماء والإنسان في أعمالي، وكذلك الحرف.

كيف لك، ضمن هذا الفهم، أن تتحقق من بروز الحرف العربي في التصوير العربي الحديث؟

أعتقد، بالنسبة إلى العراق، أن وقائع عام ١٩٥٢ أظهرت أن الفنانة مديحة عمر كانت من أوائل المهتمين باستخدام الحرف كمفردة تشكيلية، على أن جميل حمودي يرى أنه البادئ باستلهام الحرف في العمل الفني، وكان قد تخرج في عام ١٩٤٦ وسافر إلى باريس. وقد اطلعت على أعمال له في باريس، مؤرخة في نهاية الأربعينيات، وتدل على اهتمامه باقتباس الحرف. المهم هو أننا، في عام ١٩٥٠، نجد في الحرف عنصرا من عناصر التعبير عن التراث في الفن. أما جواد سليم فأعتقد أنه كان مهتما بالحرف منذ عام ١٩٤٠ تحديدا، ولكن في صورة عرضية. فلوحته «لورنا» كانت تحتوي على اسم «لورنا» مكتوبا على اللوحة إزاء كلمة «لندن»، مع أن اللوحة في الأساس ذات صيغة انطباعية على الأكثر. نستدل من هذا، إذن، على أن ممارسة الحرف في الرسم كانت معروفة في العراق منذ نهاية الأربعينيات.

أما في الأقطار العربية الأخرى فلم يسعفني الحظ في أن أتبين بدايات التعبير الحروفي في الفن، فيما يشير بعض النقاد إلى أن الاهتمام بالحرف بدأ مع العراق وفي تواريخ متقاربة عربيا.

متى ولماذا الحرف في عملك الفني؟

استعملته في عام ١٩٥٣ على الأرجح كمفردة تشكيلية حاولت أن أوظفها بمعنى الشكل الطبيعي. فقد رسمت فيها لوحات كان الحرف فيها يؤدي معنى يد أو أنف أو ثدي، وفي باريس بحثت هذا الموضوع بشكل أكثر صلة بالتعبير الزخرفي. في بغداد، بعد عودتي إليها، تسنى لي العمل على بعض التجارب الفنية، على استخدام الحرف في الرسم باعتباره من وسائل اللوحة التعبيرية. وأذكر أن معرضي في عام ١٩٦٢ في بغداد احتوى على موضوعات ذات تكوينات حروفية، ومنها وفق طريقة «المونوتايب» أو «اللينوتايب» (وهما نوعان في الفن الجرافيكي).

ولكن ما الغرض من استعمال الحرف في هذه البدايات الفنية؟

كان غرض استعمال الحرف في هذه المرحلة يتراوح بين أن يمارس وظيفة شكلية في بناء اللوحة، وأن يقف موقفا وسطا بين الفن الزخرفي والرسم الطبيعي. فلوحتي «ثلاث نساء» وهي مرسومة بألوان زرقاء وسوداء ووردية، يظهر فيها الحرف بمنزلة الخطوط الخارجية للملامح البشرية، من جهة، كما يظهر أيضا ككلمة مدونة تؤلف طبقة علوية للأشكال المرسومة، بل إن بعض الحروف كانت تتكرر بصورة فيها شيء من التعبير المنظوري، والخلاصة أنني بدأت بتطوير مفهوم الحرف باعتباره انتماء لخصوصية اللوحة ذات الموضوع الإنساني. ولا أذكر أنني اتخذته وسيلة للرمز عن الطبيعة أو لاستكمال رسمها. وكانت هذه فترة سريعة لم أؤكدها تماما، لأنني سرعان ما تحولت عنها إلى مناقشة الحرف لذاته في اللوحة. ولكن، كما قلت، اكتفيت بمدلوله الحروفي من دون اللجوء إلى منظومات متكاملة للكلمات. فقد حاولت مثلا أن أكتب حرفين مفرغين من معنييهما بمجرد توظيفهما التجريدية في العمل الفني. وهذا قادني بدوره فيما بعد إلى اكتشاف خصوصية الحرف من حيث كونه خطا أو استطالة شكلية. كنت حتى هذا التاريخ لا أرفض التعبير بالشكل الطبيعي تماما فكان موقع الحرف في رسومي يتراوح بين أن يظل تحديدا لبعض الأشكال الإنسانية وأن يصبح شكلا مجردا. أعتقد أن هذه الفترة (من ١٩٥٨ حتى ١٩٦٦) كانت فترة انتقائية، فيظهر الحرف مجردا مرة، وطبيعيا مرة، وذلك حتى ظهور «البيان التأملي» في عام ١٩٦٦، حيث أصبحت للحرف هوية تجريدية بحتة في اللوحة. ومنذ هذا التاريخ بدأت بمعاملة الحرف كعنصر من عناصر وصفي الشهودي للعالم.

فقد حاولت أن أرسم وقتئذ العالم، لا كما أراه رؤية عينية وحسب، بل كما أحس به وأنا في اتجاهي نحو المطلق. وكنت أيضا وقتئذ قد أوغلت في دراساتي الصوفية. وبدأت، بعد ذلك، أعامل الحرف كمجرد سمة لاشكلية، فتذوب هويته اللغوية في موقعي الشهودي كمتأمل. ولم تكن قد ظهرت بعد أهمية الجدار في رسومي، فظل الحرف بعيدا عن معناه حتى عام ١٩٧٣، كانت هذه الفترة (١٩٥٥ - ١٩٧٣) موظفة، كما يبدو، للتعبير عن موقفي التأملي.

وكيف تعين النقلة الماثلة في ما قاله «البيان التأملي»؟

هو وجهة نظر في وصف العالم، لا باعتباره عالما وجوديا، بل باعتباره عالما شهوديا. أي أنه وصف حيادي للعلاقة التي تنشأ بين الجزء والكل، بين الذات الإنسانية والذات الكلية. وقد تسنى لي وقتها أن أقارن بين معنى العالم المرئي ومعناه اللامرئي، فاستخدمت العدد الكسري للتعبير عن ذلك. فقلت إذا كان الرسم الطبيعي يعتمد على الأبعاد الثلاثة في الوقت الذي يتحقق فيه هذا الرسم على سطح ذي بعدين، وهو السطح التصويري، فإن ما يعبر به

الفنان هو العدد الكسري ٢/٣، أي أن الفنان يحمل السطح التصويري فوق طاقته حين يضيف إليه البعد الثالث بواسطة المنظور الجوي. فاستخدام الفنان لهذا المنظور استخدام طارئ، إذن، وليس من صميم العمل التصويري نفسه، فضلا عن أن التعبير عن هذا العالم التصويري يبقى وهميا، أي غير حقيقي.

أما الرسم المجرد، الذي يكتفي بتحوير الأشكال الطبيعية إلى أشكال ذات بعدين وحسب - وهو ما أوغل غوغان في الكشف عنه بعد فن المنمنمات في العصور الإسلامية الوسطى - فهو ما يعبر عن المعادلة الكسرية ٢/٢، أي أن السطح التصويري يتطابق، هنا، مع الأشكال المرسومة، فكل منهما يتحقق على بعدين.

لكنني، في رؤيتي التأملية، من حيث إن معنى العالم الشهودي الذي كنت أجد نفسي خلاله متجها وقريبا من المطلق، حاولت أن أقلل من ثقل الوجود إزاء السطح التصويري. وهكذا توخيت أن أعبر عن معناه من خلال البعد الواحد فقط، فأضحت عندي المعادلة الكسرية في صيغة ١/٢، أي أن أحيل العلاقة بيني وبين العالم، عبر السطح التصويري، إلى معنى الخط، أي البعد الواحد. ومن هنا كان من الواضح أن طبيعة الكلمة العربية ذات الحروف المتصلة أصبحت هي المعبر للاتجاه نحو المطلق والتجريد. هنا أضحى للحرف دوره الصميمي في البعد الواحد، ولم يعد الحرف في رسومي يكتسب صفة تجريدية بحتة كشكل طبيعي، أو كلون أوظفه في اللوحة التجريدية، بل أصبح كيانا لمعنى الخط، وكمجرد حضور أزلي للشكل. هكذا بدأت باعتباره غيابا للسطح التصويري. ولكنني في الوقت نفسه، بعد أن أدركت هوية الحرف غير المادية (الزاوية لا تؤلف شكلا هندسيا مغلقا، مثلا، بل تتألف من تقاطع خطين، كما أن ظهور المثلث كسطح ذي بعدين يتحقق بتقاطع ثلاثة خطوط)، شرعت في مناقشة دور الخط التقني من خلال شهودي للوجود. فقد رسمت، مثلا، لوحة بعنوان «ألف نون»، في الوقت الذي كنت أرمز إلى منظر طبيعي.

هكذا أخذت قيمة الخط الفلسفية تنمو من خلال رؤيتي الفنية، حتى أنني اكتشفت من خلال ذلك أن رسمي إياه بواسطة التدرج اللوني يستطيع أن يحل مشكلة تقنية كبيرة، هي ضرورة الجمع بين البعد الواحد كتقنية والبعدين كسطح تصويري. وهي مسألة تبدو متناقضة لأول وهلة، إلا أنها ليست كذلك: لعلي استعرت في هذا السياق معنى حالة الصحو بعد السكر في المصطلح الصوفي، وهي رؤية الجنيدي البغدادي في التصوف.

في نهاية هذه الفترة حاولت أن أبحث عن كيان الحرف كخط ذي بعد واحد، بغض النظر عن دوره اللغوي (أي بمساهمته في تكوين كلمة مقروءة ذات معنى)، بل حاولت أن أقصد طاقاته ومعانيه كحرف مستقل لذاته، فلم أجد سوى طبيعة اتجاهه أساسا للتعبير عن معناه.

بالطبع كانت مديحة عمر قد تناولت هذه المسألة في محاولاتها، ولكن بشكل ميتافيزيقي وربما سوريالي إلى حد ما، في عام ١٩٧٠ تقريبا عرضت في معرض «تأملات ومعارج»، موتيفات أفقية وعمودية، كان القصد منها أن أبحث عن أشكال الحروف العربية، وهي تصنف على الأكثر بين هذين الإيقاعين. من ذلك أيضا لوحة «معراج»، التي لا يمتلك الحرف، ولا النقطة، فيها أي وجود شكلي لأنها كانت تتحقق من خلال عملية التدرج اللوني. لكن الحرف بمعناه العمودي كان يرمز من بعيد إلى معنى حرف «ألف»، وهو في الوقت نفسه العدد واحد: إن انعدام الحدود بين العدد والحرف كان يأخذ مجراه في هذه اللوحة.

وفي لوحتي «تأمل رقم واحد» رسمت ثلاثة خطوط أفقية هي في الواقع بمنزلة تلاشي معنى حرف الباء في المحيط لذاته، وذلك لأن هذه الخطوط تعني أيضا ثلاثة آفاق، والأفق، كما هو معروف، ملتقى السماء بالأرض. إن كيان الحرف عندي، إذن، لم يعد مرتبطا بهويته اللغوية، أو لنقل إنه بدأ يكتسب هوية حروف كونية.

ماذا عن علاقة الحرف بالصوفية؟ وماذا عن علاقة الإنسان بالفنان فيك؟

في عامي ١٩٦١-١٩٦٢، لا أذكر بالضبط متى بدأ ذلك، طرأ لدي نوع من التحول صوب الممارسة الدينية، بعد فترة تحضر، أو تهيؤ، لاكتساب إيماني من جديد، وأنا في باريس. وقد اتضح لدي أنه من الضروري أن أحقق ما أؤمن به بواسطة سلوكي الإنساني. وكانت مسألة التناقض بين الفكر والتطبيق، في حياة الإنسان عموما، وعندي غير مقنعة لدي. ففي باريس، اتضح لدي أن الفكر الوجودي لا يستطيع تبرير نفسه، ولم أستطع تحمل مسؤولية اختيار مواقفي الإنسانية. إذ وجدت أن ثمة قوى خارجة عن إرادتي تتحكم في مصيري بشكل مذهل وغير منطقي بالنسبة إلي. وحينما أفلت هذا الزمام الإنساني من يدي حدث الصدع في ذاتي الإنسانية، واضطررت، مثلا، إلى الامتناع عن التدخين والانغماس في الحياة المادية حفاظا على صحتي البدنية. كما وجدتني أجابه تحديات التقاليد المتحجرة في العالم الغربي بمواقف إنسانية بحتة، اكتشفت أنها قريبة جدا من تقاليدي الشرقية. على كل حال إن انتصاري على ذاتي، كما يبدو، بتجاوزي لمشكلة ما اعتدت عليه من طقوس أو من مراسيم دنيوية، فتح أمامي الطريق لاكتشاف علاقتي مع المطلق. كانت تلك، كما يبدو، البدايات الأولى لولادتي الروحية الجديدة. لقد اكتشفت، إذن، عقيدتي من جديد.

في عام ١٩٦١، كما أذكر، سألني قريب: «أنت لم تعد غريبا على الدين، ولكن لماذا لا تمارس المناسك؟». كان السؤال منطقيا ويحل مشكلة التناقض بين الفكر والتطبيق في فكرنا الشرقي: هكذا أصبحت متدينا. إلا أنني احتفظت بحريتي الإنسانية في الاختيار بعد تجاوزي لهذا البرزخ، فوجدت في التصوف ما أستطيع به أن أحتفظ بكل خطوط مواصلاتي الخلفية بوجودي الإنساني الدنيوي، أي بالحفاظ على حريتي وتوظيفها في التوجه نحو المطلق. وفي عام ١٩٦١ بالذات كتبت كتابي «الحرية في الفن»، وأعمل على كتابة بحوث تكمل هذا الكتاب، وموضوعها دراسة معنى الإمكان الذي يسبق الوجود في الفكر التشكيلي.

درست، في غضون هذه السنوات التي سبقت ظهور «البيان التأملي»، الحسين بن منصور الحلاج وأبا حامد الغزالي والسهروردي وغيرهم، فأدهشني أن أجد في العمل الفني مجالا للتعبير عن حريتي الإنسانية، وبشروط قابلياتي التشكيلية بما أستطيع أن أسميه ترجمة للكثير من المواقف الصوفية، أو لأقل إنني طلبت المدد وفتح لي في أن أكون صوفيا في عملي الفني. لا بمعنى أن أمارس العمل الفني كمنسك للتعبد، بل في أن أحتفظ بذكر الله عبر عملي الفني، ولكن بمنطق العمل نفسه. لقد وجدت على سبيل المثال، أن اختزال الكلمة إلى حرف، ثم إلى نقطة يدوران في فلك نظرية الحلاج، فيما أسميه مبدأ اختزال المعرفة. وهو ما توضحه مقولته التي تبدأ بعبارته: «علم كل شيء في القرآن، وعلم القرآن في الأحرف التي في أوائل السور، وعلم الأحرف في لام ألف، وعلم لام ألف في الألف، وعلم الألف في النقطة».

في عام ١٩٦٢ كتبت كتابي «دراسات تأملية»، وحاولت أن أتناول فيه بعض الشخصيات الدينية والأسطورية، كما بحثت مشكلة الزمان في الفن، وما إلى ذلك. المهم أنني حاولت أن أجد المناخ الثقافي لما كنت بصدده في مسألة الرؤية الفنية التأملية. وفي جميع الأحوال، فإن ظهور منظوري الإنساني الجديد كان يأخذ بعين الاعتبار، في هذه الفترة، معنى اكتمال الجزء بالكل. وبدأت أفهم أن هناك حوارا أساسيا يجري بين الإنسان والعالم، وأن الإنسان جزء من هذا العالم، ولا بد له كفنان أن يأخذ بعين الاعتبار وحدة العمل الفني بين الفنان والمشاهد، وبين الفنان والخامة، وبالتالي بين الفنان والعمل الفني والمشاهد. على هذا الأساس بدأت أنظر بوضوح إلى مكانة الفنان بوصفه خالقا للعمل الفني، فأجد في هذا القول ضربا من الرومانسية، إذ إن الفنان لا يعدو أن يكون، في جميع الأحوال، بعدا من ثلاثة أبعاد أساسية. فثمة وحدة متكاملة بين الفنان والعمل والجمهور. هنا أدركت بكل يقين أن ممارستي التقنية ستكون على صواب إذا قللت فيها من دوري كمصمم، وذلك حين أشرك العالم المحيط بي في العمل الفني، ومن ضمنه الجمهور. وقد اتضح لي هذا فيما بعد بشكل أكبر، أي دور المصادفة أو قوى الطبيعة في إنجاز العمل الفني وما إلى ذلك من اعتبارات.

ماذا عن نشأة تجمع «البعد الواحد»؟

خطر لي، في أواخر عام ١٩٧٠، أن أفاتح فنانين مهتمين بالحرف العربي في عملهم الفني بشأن تنظيم معرض مشترك، فلقيت تشجيعا من أكثريتهم. وكان وقتئذ ضياء العزاوي وجميل حمودي على رأس الذين وجدوا في ذلك مشروعا جديدا لإنجاز معرض فني، لكنني أخذت الأمر على عاتقي في أول الأمر، فاتصلت بفائق حسن وفرج عبو والفنانين المعروفين في هذا الشأن، وحصلت منهم على آراء حول تعاملهم الفني مع الحرف. وقد ارتأينا بعد ذلك تأسيس لجنة تحضيرية للمعرض، فأسست من: جميل حمودي، محمد غني، عبدالرحمن الكيلاني، رافع الناصري، ضياء العزاوي وأنا. وقد اقترحت عليهم تسمية التجمع «البعد الواحد»، واقترح حمودي العنوان التالي: «الفن يستلهم الحرف»؛ وقبلت التسميتان باعتبار أنهما يعنيان شيئا واحدا، على الرغم من اختلافهما فكريا وأسلوبيا. وقد وجدنا في أول الأمر صعوبة في تفسير «البعد الواحد»، وهذا ما اضطرني إلى تضمين ذلك في كتاب «البعد الواحد» الأول. وقد تقاسمنا العمل بالطبع فأخذت على عاتقي تأليف الكتاب، ومحمد غني والناصري اهتما بمسؤولية تنظيم المعرض. أما العزاوي فتولى أمر إعداد معرض فوتوغرافي وثائقي عن دور الحرف في الحضارة العربية، فيما انسحب حمودي من المشروع. كما حاولت استكتاب غالبية المشاركين في المعرض، وكان من جملة من كتب رأيه: الموسيقي فريد الله ويردي، والناقدان سهيل سامي نادر وعبدالرحمن طهمازي... وكان لكل من قتيبة وضياء وكيلاني وأنا دور مهم في كتابة بحوث حول علاقة الحرف بالعمل الفني. منذ عام ١٩٧١ أخذنا نهتم بالتنظير الفني، نحن الجماعة المشتركين في التجمع، على الرغم من

ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com

اختلاف رؤانا، فانكب قتيبة على كتابة رؤيته بعد عدة سنوات حين أقام معرضه الشخصي، وقد مهد له بكراس تساءل فيه عن معنى الدائرة وإمكان تحويرها إلى حرف، وما إلى ذلك. كما كان ضياء العزاوي، قبل عام ١٩٧١، قد شارك مع بعض الرسامين والنحاتين بطرح رأيه في بيان «الرؤية الجديدة» (١٩٦٨). واستمر بعد معرضنا في توضيح دوره في استلهام الحرف في فنه. ولقد اجتمعنا لهذا الغرض عدة اجتماعات، وحاولنا فيها تثبيت آرائنا من جديد حول الحرف في شريط مسجل. واهتممت بتجميع هذه المعلومات من مديحة عمر وقتيبة الشيخ نوري ونوري الراوي وغيرهم. وفي عام ١٩٧٣، وفي مناسبة انعقاد «البينالي العربي» في بغداد، التقيت بإبراهيم الصلحي (السودان) ومحمود حماد (سوريا) وغيرهما من فنانين مشاركين، بقصد تثبيت آرائهم حول الفن في تسجيلات صوتية، كما تداولنا مع الفنان إسماعيل شموط بشأن تأسيس «رابطة الحروفيين العرب». وبالفعل تولينا، الصلحي وحماد وأنا، كتابة المسودة الأولى للرابطة، وقرأتها على الفنانين الحروفيين ووقعنا الوثيقة، وهي لا تزال في حوزتي. حتى أنني حاولت، في معرضي المشترك مع نجا الهداوي في تونس (١٩٨٠)، أن أعيد طرح فكرة «الرابطة»، فنشرت في حينها بيانا في هذا الخصوص في المعرض. وهكذا ترى أن اهتماماتي بالبعد الواحد مستمرة.

كيف يمكن وصف التجمع فنيا؟

بعد إنجاز معرضنا الأول انسحب من التجمع ضياء العزاوي ورافع الناصري وصالح الجميعي، ولم يشتركوا بعد ذلك معنا في أي معرض. كان التجمع يتألف، منذ البداية، من مجموعتين: تؤمن الأولى بأهمية استلهام الحرف العربي بشكل كلام مدون، لا بشكل حروف مفردة لذاتها. ومن هذه المجموعة نجد: محمد علي شاكر، ضياء العزاوي، وقتيبة الشيخ نوري أحيانا وأنا. أما المجموعة الثانية فقد كانت تؤكد استلهام الحرف لذاته في اللوحة، حيث نجد: جميل حمودي، مديحة عمر، إحسان أدهم، محمد سعيد الصكار، نوري الراوي وغيرهم. على أن الاهتمام بهذا الجانب أو ذاك بصورة منفصلة لم يكن مفصولا. والمسألة عندي أن المنتمين إلى هذه الجماعة كانوا يحاولون التنظير لرؤيتهم الفنية. فقد التزم، مثلا، حمودي جانب إخضاع استمرارية الخط للتقنية التشكيلية، وحاولت مديحة عمر أن تفصد الطاقات الداخلية للحرف العربي (ولا سيما بعد اطلاعها على مؤلفات نبيهة عبود، التي كانت من أوائل من كتب حول الخط العربي). أما قتيبة الشيخ نوري فقد التزم التشكيل الهندسي للحرف، محاولا تبيان العلاقة بينه وبين الأشكال الدائرية والأقواس.

وتناول محمد علي شاكر ومحمد سعيد الصكار الحرف العربي من وجهة نظر تجويدية، فاستخدما خطوط النسخ أو الثلث في رسومهما، وحاول كذلك إحسان أدهم أن يطرح قابليته في استلهام الحرف بالطريقة ذاتها، وثلاثتهم كانوا من الخطاطين المجودين والجرافيكيين في الوقت ذاته. وقد عرض محمد غني أعمالا امتازت بمحاولته في استخراج مفردات لغوية جديدة تقع بين الزخرفة والكتابة والرسم في آن واحد، مسقطا ذلك على استخداماته الحروفية في فن النحت البارز. فقد عرض وقتها أعمالا بهذا المعنى مثل: بسم الله وغيرها. أما رافع الناصري فقد كان مهتما وقتها بمحاولة البحث عن الإدراك السمعي للنبر الحروفي من خلال محاولاته الجرافيكية في رسم تكوينات حروفية ذات نهايات مدببة. وقد حاول بلند الحيدري، في بعض كتاباته، اكتشاف ذلك في حينها. بينما كان ضياء العزاوي يقبل على استخداماته اليومية لمعنى الحرف من خلال استحضار الحرف العربي من حيث معناه المحيطي الغنائي، فرسمه في سلسلة رسومه المنظرية للبيوت والآفاق وخلافها.

إلا أنه تجمع ضعيف البنية التنظيمية، من جهة، ومتباعد الأسلوب الفني، من جهة ثانية. ألا يكون لقاء في مناسبة معرض؟ ألم يقع لقاء الفنانين حول الحرف، لا على أسلوب المعالجة؟

لا يمكن تحديد الجماعة بمفاهيم الجماعة الاجتماعية أو السياسية نفسها تمام التحديد، لأن ما يجمعها هو التقنية والرؤية. وفي اعتقادي أن اجتماع «البعد الواحد»، في صيغته الأولى، هو أقرب إلى التجمع منه إلى الجماعة. وقد حرصت في حينه على أن يظل كذلك لأننا التزمنا، منذ البداية، أبسط الأشكال في هوية المشترك في المعرض، وهو مجرد استلهامه للحرف العربي.

كان التفاوت كبيرا بيننا في مجال التنظير الفني. ولعل هذا ما يقع في جملة الأسباب التي دفعت العزاوي والناصري والجميعي إلى ترك التجمع، علما بأن التجمع كان في التزامه استلهام الحرف يؤكد نقطة التقاء أساسية، وهو ما لم يعتد عليه الفنان العراقي، لأن معظم الجماعات الفنية التي نشأت في العراق، على كثرتها في الستينيات، كانت تجري وفق اختيارات غير فنية بحتة. ولعل الجماعة الوحيدة التي كانت أكثر تماسكا من غيرها هي «جماعة بغداد» لأسباب حضارية من حيث الرؤية، ثم جماعة «الرؤية الجديدة» لأسباب توافق مشاربهم الفكرية، ولأنهم من جيل واحد، أكثر من توافقهم الرؤيوي.

إن الهيكل عام لـ «البعد الواحد» يقوم على إعطاء أهمية حاسمة للممارسة الحروفية في فن الرسم، وعلى إيجاد العلاقة بين العالمين اللغوي والتشكيلي. وبما أن ما يؤلف الجانب اللغوي هو استلهام الحرف العربي، فقد كان القصد من التجمع هو الاستمرار في التظاهرة الثقافية والحضارية في الفن بما يستطيع أن يمنح هذا النوع من التعبير الفني هوية متميزة للفن العربي، خاصة أننا نؤمن بأن الرسم بالحرف العربي يظل أكثر قدرة على أن يبدو لغويا في صورة طبيعية غير مفتعلة لدى غير العرب. لكن تشعب الآراء سبب عدم التنسيق في هذا المجال، وهو أمر طبيعي في أي طرح فني جماعي.

كيف لك أن ترى إلى هذه الانتقالة، في العلاقة مع التراث، بين «جماعة بغداد» و«تجمع البعد الواحد»؟

كانت «جماعة بغداد» تؤكد الجانب الحضاري في العمل الفني، وهو ما يفسر اهتماماتها بالطابع المحلي، أو العراقي، أما تجمع «البعد الواحد» فقد اعتمد على الحرف العربي اعتمادا أساسيا في استلهامه للتراث، وأكد بالتالي دوره في الكشف عن أيديولوجية الفن العربي المعاصر. وهذا النوع من «التمرحل» يبدو طبيعيا، ولكن الأهم من ذلك هو أن «البعد الواحد»، الذي يعتمد على الجمع بين الفكر اللغوي الحروفي والفكر الحسي التشكيلي، يأخذ دوره أيضا من عدة مبادئ حضارية وتقنية أستطيع تلخيصها كمايلي: الأخذ أولا، بمبدأ التعاصر أو التزامن الذي ظهر في الفكر الإنساني في الحضارات القديمة، عبر ما يسمى التوصل إلى الشخصية المركبة من جهة، والوضع الأمثل من جهة ثانية، وذلك عند الجمع بين اللغة الكتابية والمفردات التشكيلية. الأخذ ثانيا بمساعي الدمج في تجمع «البعد الواحد»، بين الكتابة والزخرفة، والوصول إلى ما يمكن تسميته بالكتابة الزخرفية، وهي محاولة معاصرة في الطرح الفني، الأخذ ثالثا بالإيغال في استلهام الحرف بمعناه التدويني وليس التجويدي، مما وثق العلاقة بين العمل الفني والمحيط، وهو ما تعين في استلهام الأثر الكتابي الموجود في المحيط عبر اللوحة المرسومة. والتأكيد رابعا على أن موقف الفنان العربي المعاصر، المستلهم للحرف العربي في فنه، يظل موقفا معبرا عن معنى التعبير عن الأصالة والمعاصرة في الفن، وهو يوافق، على ما يبدو، وجهة نظر فناني العالم الثالث عموما. كما يؤكد التعبير بـ «البعد الواحد»، من جهة خامسة، معنى وجود كل من الزمان والمكان في العمل الفني الواحد. فالتعبير الحروفي يظل تعبيرا عن معنى الزمان اللغوي، وهو ما يوازي كذلك معنى الحركة الداخلية للموجودات، في حين أن المكان يظل متحققا في معنى الوجود المادي للوحة التشكيلية. إن مثل هذا التميز بين العالمين لم يكن على هذه الحالة في «جماعة بغداد»، إذ كانت الرؤية تقتضي وقتها الجمع بين الطابع الحضاري في العمل الفني والتقنية الغربية الحديثة. وهذه مسألة أخرى بالطبع. وثمة عنصر آخر بدأ يتضح في «البعد الواحد»، وهو مسألة معنى الواقع اللغوي، إذ إن ارتباط استخدامات الكتابة المحيطية بالعمل الفني وسع مدلول الطرح الواقعي الذي كان مرتبطا بالأشكال الإنسانية والطبيعية في «جماعة بغداد»، وأصبح مرتبطا بالأثر والرموز اللغوية والإشارية التي لجأ إليها فنان «البعد الواحد» ◆

وثيقة

شاكر حسن آل سعيد: كيف ظهرت فكرة البعد الواحد؟

«البعد الواحد» تجمع فني تشكيلي يكاد يقتصر على الرسم، انبثق عام ١٩٧١ متمثلا في آثار فنية (رسوم، نحوت... إلخ.) وآراء منشورة في كتاب يرافق تلك الآثار. وكان يحمل شعار «الفن يستلهم الحرف» كتعقيب على عنوانه وهو «البعد الواحد». إن الاهتداء إلى العنوان في الأساس تحقق بعد مناقشة بين أعضاء اللجنة التي تولت تنظيم المعرض والتي كانت تتكون من الفنانين: جميل حمودي، ضياء العزاوي، رافع الناصري، عبدالرحمن الكيلاني، محمد غني، وأخيرا كاتب هذه السطور.

أما الظروف التي سبقت ذلك فقد جرت بمبادرة مني، قلت: «في عامي ١٩٦٩ و١٩٧٠ ظهرت فكرة تنظيم معرض عن تأثير الحرف في الفن التشكيلي لدى بعض الرسامين (...) إلا أن بعض العراقيل حالت دون الإنجاز في حينه. ثم استؤنفت الجهود في أواخر العام المذكور ...» (ص٩ من كتاب «البعد الواحد»)

إن تاريخ البعد الواحد - كفكر وممارسة يقسم إلى مرحلتين: المرحلة الأولى وهي التي نظمت فيها ثلاثة معارض فنية وأنجزت تباعا في الأعوام ١٩٧١ و١٩٧٣ و١٩٧٥ وعلى «قاعة النصر» حاليا في بغداد (وكانت تسمى قديما المتحف الوطني للفن الحديث أو قاعة كولبنكيان)، ورافق ذلك إصدار كتابين أو جزأين: الأول كتاب البعد الواحد من إعدادي والثاني كتاب البعد الواحد (٢) من إعداد الفنان جميل حمودي، وكان المفروض أن يصدر الكتاب الثالث بإعداده من قبل الفنان الراحل د. قتيبة الشيخ نوري ولم يتحقق ذلك لظروف خاصة.

أما المرحلة الثانية فهي التي بدأت عام ١٩٩٤ (أي بعد تسعة عشر عاما) فظهرت في شكل معرض فني أقيم في عمان على قاعة «أبعاد»، وهو يجمع ما بين فنانين عراقيين وأردنيين، كما يتضمن طروحات لفنانين جدد.. وكان من المنجزات التي تخللت المرحلة الأولى ظهور رابطة الفنانين الحروفيين العرب» عام ١٩٧٣، وكانت بمبادرة مني بعد أن انتهزت فرصة انعقاد المؤتمر التحضيري لتأسيس اتحاد التشكيليين العرب في بغداد. وقد سبق ظهورها حوار ودي جرى بيني وبين الفنان الكبير الراحل محمود حماد (من سوريا) والفنان طيب الذكر إبراهيم الصلحي (من السودان)، وجرى توقيع بيان الرابطة من قبل الفنانين المهتمين (من مصر والأردن وسوريا واليمن وفلسطين والمغرب والجزائر والكويت وليبيا ولبنان والعراق). كما جاء في نهاية البيان مايلي: «وهكذا فنحن نعلن للرأي العام في الوطن العربي، قبل غيره، أهمية رابطتنا ودورها في العمل الفني كتجمع تشكيلي يخرج عن مستواه القطري إلى أفقه القومي الأوسع. إننا نمجد أهمية هذا التعبير الفني الحضاري الذي يستلهم التراث ويستوعب معا روح العصر، من أجل المساهمة الفعالة في عالمي «الرموز اللغوية» و«التشكيل الفني»، وذلك تحقيقا للوجود العربي في الفن وتوحيدا لأطرافه الممتدة والمتغلغلة كجزء أساسي في صميم حضارة الإنسان المعاصر. إلا أن الرابطة ظلت مجرد بيان. اتحاد التشكيليين العرب لم يتبن أمرها، واعتبر الأمر مجرد نزوة لتجمع فني سرعان ما سيعترض على تبنيها جماعات فنية أخرى ... والواقع أن جوهر البعد الواحد كتجمع لا يعتمد على كونه «موقفا» سياسيا بل على كونه موقفا «تقنيا وفكريا أي ثقافيا» وهو ما سنوضحه فيما بعد ... فكل ما كان يهمنا، ويهمنا اليوم، هو أن نحافظ على «ثنائية» الفكر والممارسة أي «الرؤية والإنجاز» في معنى التجمع، محافظتنا على وعي عميق بوضوح محورين هما: المحور الأفقي (التجاري أو الانتشاري على سطح اللوحة) والمحور العمودي (التغور والتغلغل في موقعية هذا السطح من أجل التعامل مع البعد).

لماذا المعرض الوثائقي؟

بعد مرور أكثر من ربع قرن على ظهور البعد الواحد كتجمع وفكرة ومقاربة تقنية تخص الموقف الثقافي للفنان في بغداد وفي إقليم الشرق الأوسط وظهور النزعة المادية والاستهلاكية في الفكر العالمي، يصبح من الواضح أهمية الدفاع عن حركة فنية تنادي بالحفاظ على الرصيد التحتاني (أو الرؤيوي) للعمل الفني. وبمعنى آخر، نحن نحاول الآن في عرض بعض الوثائق المهمة للبعد الواحد أن نقول للرأي العام: إن أي «اختيار» سواء أكان فرديا أم جماعيا للإبداع الفني لدينا لا بد من أن يمتلك مصداقيته في وجوده التاريخي كممارسة وفكر على السواء. فهو لا يشبع الأذواق السائدة بمقدار ما يعبر عن معنى الإبداع الفني، وما يقال ليس كما يشاهد في إثبات الحقائق ... ومن هنا فإن المعرض الوثائقي هو بمنزلة تقديم الشواهد اليقينية على واقع طروحاتنا الفنية من وجهة نظر نقدية وتاريخية وثقافية معا.

كلمة أخيرة

وهكذا، فإن هذه الشرائح المعروضة للجمهور ستضيف إلى المعرض الفني أو الجماعة الفنية بعدا مهما من أجل استكمال الموقف الثقافي له، والذي طالما بقي «متخفيا» أمام الرغبة في التعامل مع العمل الفني كمجرد «وسيلة وظيفية» لإشباع المتعة في النظر إلى الأشياء الجميلة، ذلك أن الهدف البعيد لها (خاصة ما يتعلق بالفنون المنظورة) هو اكتشاف الحقيقة الإنسانية بمعناها الثقافي للوجود الفني. ومن دون هذا الاكتشاف، تظل نظرتنا مشوهة وغير متكاملة، إن لم تكن مضللة.

البرديات العربية في مصر الإسلامية كتاب من تأليف د. سعيد مغاوري أحد أهم المتخصصين في الآثار الإسلامية، وصاحب العديد من المؤلفات المهمة عن البرديات ودورها، ويشير في مقدمة كتابه إلى نشأة علم البرديات، حيث ترجع القصة إلى عام ١٨٧٧م على يد نخبة من المستشرقين بعد اكتشاف بعضهم لنماذج من تلك الوثائق التي قد تكون فرعونية أو يونانية أو قبطية أو عربية، وكان اهتمام هؤلاء المستشرقين كبيرا جدا، ويفسر ذلك أن المسؤولين وقتها قد أهملوا حفظ هذه الوثائق خشية أن تكون بعضها سحرية (أو تتصل بالسحر)، فعمد بعضهم إلى حرقها أو قتلها في التربة، ومن أدرك أهميتها وقيمتها العلمية سعى إلى بيعها بأرخص الأسعار للسائحين، ويشير الكاتب إلى تألمه لهذه الكنوز التي لا تقدر بمال، فهي كنز علوم ومعارف ووثائق لا غنى عنها تجاه الحضارة والمشتغلين بتسجيلها، ذلك لأنها تلقي الضوء على فترات تاريخية وحضارية ما زالت في حاجة إلى البحث والتأمل.

ياسر المراغي - مصر

كتاب يرصد دوره في حفظ التراث

«البردي» نبات كتب عليه المصريون أسرار حضارتهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تؤدي صعوبة قراءة الكتابات العربية المدونة على وثائق البرديات بسبب ركاكة الكتابة، إلى صعوبة البحث في هذا المجال، حيث يتطلب الأمر المزيد من الجهد والصبر والعناء. وللأسف، فقد كتب معظم مراجعها عدد من المستشرقين من فرنسا والنمسا وألمانيا وبريطانيا وإيطاليا وروسيا والولايات المتحدة، كما أن هناك تطورات مهمة وملحوظة في الدول الأجنبية - في أوروبا - واعتناء بهذه الوثائق مثل فرنسا، حيث أقامت جامعة السوربون معهدا خاصا لعلم البرديات، وهناك هيئات دولية لهذا العلم منها هيئة دولية في مدينة بروكسل ببلجيكا تجتمع مرة كل ثلاث سنوات لمناقشة قضايا وأبحاث حول البرديات.

والآن لا تكاد تخلو مكتبة أو جامعة أوروبية من نماذج من هذه البرديات، أما المنطقة العربية فتكاد تخلو من الأقسام المتخصصة في علم البرديات، حتى مصر التي هي بلد البرديات، لم تُعط هذا العلم قدرا كافيا من الاهتمام والعناية إلا أخيرا ومنذ سنوات قليلة، وبالتحديد في مطلع الثمانينيات، حيث أنشئ مركز الدراسات البردية في جامعة عين شمس بالقاهرة، ويعتبر خطوة رائدة ضمن خطوات طريق طويلة - كما يصفه الكاتب - الذي يحلم بمراكز البحوث وقواعد المعلومات في مختلف أنحاء وطننا العربي الكبير من المحيط إلى الخليج للعناية بهذا النوع من التراث الوثائقي الفريد، الذي يخدم قطاعات عريضة من الباحثين العرب في مجالات متنوعة (حضارية وتاريخية وفنية وأثرية وعلمية وغيرها).

يعرف الكاتب البردي بأنه نبات مائي عرفه المصري القديم منذ آلاف السنين، وأخذ هذا النبات شهرة فريدة عن غيره من النباتات الأخرى عبر التاريخ، وذلك لاستخداماته العديدة في الحياة المصرية القديمة وأبرزها الكتابة.

ويصنف علماء النبات البردي كأحد أجناس ما يعرف بالفصيلة السعدية (سيبرس)، وغالبية هذه الفصيلة تنمو في المستنقعات العذبة (والمياه الضاربة في الملوحة)، فهو ينمو في الأراضي الزراعية على جوانب الترع والمصارف والمستنقعات وشواطئ الأنهار ويصنف إلى ثلاثة أنواع:

١- السفلي المغمور بالمياه، هو ساق أرضية تعرف بالأريزوم.

٢- القسم الظاهر فوق سطح الأرض، هو ساق طويلة ممتدة إلى أعلى بشكل فارغ، وغليظة من أسفل، ثم تصغر تدريجيا كلما اتجهنا إلى زهرة النبات في قمة هذه الساق، ويطلق أحيانا عليها «الأغصان الهوائية» وهي ذات قطع ثلاث، الأمر الذي يدعم صلابتها ومقاومتها للريح والعواصف.

٣- وهو الأخير في قمة النبات، ويتكوَن من زهرة أطلق عليها العالم العربي ابن البيطار «قبقلة»، والمتأمل في هذه الزهرة الجميلة يلاحظ أنها تحتوي على سيقان دقيقة ورفيعة تنتهي بسنيبلات تجتمع على شكل سنبلة واحدة لتكون في النهاية «هيئة الخيمة الزهرية».

هذه هي الأقسام الرئيسية لنبات البردي الذي تعددت استخداماته، إلى أن جاء عهد عمرو بن العاص وفتح مصر وبنى بها مسجده المعروف باسمه حتى اليوم بمنطقة مصر القديمة، وأنشأ بها مدينة الفسطاط عام ٢٠ هـ / ٦٤٠ م. وسعى هذا القائد إلى الإبقاء على مصانع البردي التي كانت منتشرة في قرى ومدن مصر بأكملها في الوجهين القبلي والبحري، وذلك لسد احتياجات الدولة من مواد كتابة في الدواوين أو في الأقاليم المفتوحة في الشام والعراق وفارس ومصر وشمال أفريقيا وغيرها، ذلك لأن البردي كان يعد وقتها من أهم مصادر الدخل في مصر، وكان يصدر لعديد من المدن القائمة في الدولتين البيزنطية والفارسية، وكانت لا تنافسه أي مواد أخرى في الكتابة، كـ «الرق» و«الأديم» و«القضيم»، وكلها أنواع من الجلود. فالرق من الجلد ليكتب عليه، والأديم هو الجلد الأحمر أو المدبوغ، أما القضيم فهو الجلد الأبيض الذي استخدم أيضا في الكتابة، ونافسته مواد أخرى مثل السعفة أو جريدة النخل، والكرانيف جمع كرنافة وهي: «أصل السعفة الغليظ الملتصق بجذع النخلة»، واستعملت كذلك الأكتاف والأضلاع (ويقصد بها أكتاف الإبل والغنم وأضلاعها)، وهناك أيضا ما يعرف باسم اللخاف، وهي الحجارة البيضاء الرقيقة، واستخدمها بعض الكتاب لتسجيل العديد من النصوص، وأشار إليها ابن النديم (محمد بن إسحق) في كتابه «الفهرست»، كما كتب العرب والمسلمون على ما يعرف بـ «المهارق» وهو لفظ فارسي مقصود به «ثوب حرير أبيض يسقى الصمغ ويصقل ثم يكتب فيه»، ولكن يبدو أنها لم تكن متوافرة في السوق أو سهلة المنال لأنها كانت تأتي مع القوافل التجارية من فارس، ولا تستخدم إلا في كتابة كل أمر عظيم.

ويشير الكتاب إلى استخدام العرب والمسلمين كل تلك المواد، وأدخلها بعض الشعراء في نظمهم مثل امرئ القيس، والشاعر لبيد بن ربيعة العامري، وحاتم الطائي، والمرقش الأكبر الذي أورد الأديم في شعره، وكذلك البخاري في صحيحه، ويروي أن زيد بن ثابت حين كلفه الخليفة أبو بكر الصديق بجمع القرآن الكريم مضى يجمع من «اللخاف».

ويقصد الكاتب من هذا مشاركة مواد أخرى متنوعة في الكتابة إلى جانب أوراق نبات البردي، إلا أنها لم تصل إلى مستوى جودة أوراق البردي خفيفة الحمل، لينة الألياف سهلة التداول، بخلاف المواد الأخرى التي اتسمت بالصلابة مثل الأحجار بمختلف أنواعها والضخامة كسعف النخيل وغيرها، الأمر الذي جعل من حفظها أمرا عسيرا، لذلك أقبل المسلمون بعد فتحهم مصر على استغلال جميع مصانع إعداد فئات البردي ورقا، وعمدوا إلى تحسين الأداء، فأبقوا على الصناع والحرفيين وكانوا في الأغلب من الأقباط، وهناك إشارة إلى دقة عمرو بن العاص بإبعاده العرب عن النزول إلى ميادين العمل والتجارة والصناعة في مصر، حيث ادخرهم للجهاد في سبيل الله وتأمين حدود الدولة، ليكونوا على أهبة الاستعداد لصد هجوم أي محاولة بيزنطية لاستعادة مصر وأقاليمها في الوجهين القبلي والبحري.

لذلك أقبل الأقباط على إنتاج كميات وفيرة من أوراق البردي في مصانع متعددة أبرزها: مصانع الإسكندرية ومدن أخرى مصرية منها أسوان والفيوم وإدفو وغيرها، وعلى الرغم من ندرة استعمال العرب للأوراق البردية قبل الإسلام، فإن ذلك لم يمنع وروده في أشعارهم، والأسماء عديدة منها الأعشى. في العهد الإسلامي استخدمت هذه الأوراق بشكل كبير، وخاصة بعد دخول مصر في إطار الدولة الإسلامية، ووردت كلمة «قرطاس»، وهي تعني البردي، في القرآن الكريم سورة الأنعام آية رقم ٧ في قوله تعالى: «ولو نزلنا عليك كتابا في قرطاس فلمسوه بأيديهم لقال الذين كفروا إن هذا إلا سحر مبين». ويضيف الكاتب أن البردي استعمل بشكل بسيط في عهد الخليفة أبي بكر الصديق، وذلك من خلال عبارة تفيد كتابة بعض آيات وسور القرآن الكريم على قراطيس... وبعد فتح مصر دخلت مصانع البردي تحت سيطرة المسلمين في عهد الخليفة عمر بن الخطاب، وما تلاه من عهود في الدولتين الأموية ثم العباسية، والدليل على وجود العديد من نصوص البرديات العربية التي تنسب إلى العهد الراشدي ما تحتويه المكتبة الوطنية في النمسا من عشرات النصوص التاريخية التي تعود إلى عهد الخلفاء الراشدين.

ويستعرض الكتاب أبرز الأسماء التي وردت في لغة المصريين القدماء، ويشير إلى أنه في حياة المصري القديم شغل نبات البردي حيزا كبيرا من اهتمامه وعنايته، وعلى سبيل المثال،

نجد أن في العمارة المصرية القديمة اتخذ من شكل نبات البردي نموذجا لعمل أعمدة المعابد، وأقدمها ما نراه حتى اليوم في المملكة القديمة ممثلة في معبد الملك زوسر المحيط بهرم سقارة المدرج، وهناك معابد أخرى نفذت بشكل متطور عن أعمدة معبد الملك زوسر، حيث أدخل المعماري المصري القديم شكل زهرة البردي في حال تفتحها، كما استغل المصري القديم شكل نبات البردي بهيئته الخارجية المثلثة في عمل أعمدة المعابد، خاصة أن هذا النبات يتميز بساق طويلة فارعة، كما في معبد الأقصر، حيث ظهر كل عمود على شكل حزمة من سيقان البردي، وظهر تاج كل عمود بشكل براعم زهرة البردي قبل تفتحها، وفي أعمدة البهو الرئيسي بمعبد الكرنك نلاحظ شكل سيقان البردي وقد تفتحت ندرتها.

ويعدد الكتاب استخدامات البردي قديما، منها ما استغل في عمل حليات زخرفية مثل بعض الرسوم المتكررة داخل المعابد، وهناك رسوم أخرى تحكي عن موضوعات وقصص مختلفة، وأيضا اتخذ شكل نبات البردي مع زهرة اللوتس رمزا للوحدة بين الوجهين القبلي والبحري في العصور المصرية القديمة، كما استغل هذا النبات في عمل حليات زخرفية مثل بعض الأفاريز المتكررة داخل رسوم المعابد، وهناك رسوم أخرى عبارة عن موضوعات وقصص مختلفة، ففي مقابر الأسرتين الخامسة والسادسة في سقارة نجد العديد من الرسومات التي لا تخلو من رسومات البردي في حالاته المختلفة، حيث المناظر التي تشير إلى حصاده بواسطة بعض الأشخاص الذين يخوضون في الماء، وذلك في حالة أن البردي ينمو في مناطق ضحلة المياه، أو نراهم راكبين قوارب صغيرة مصنوعة من سيقان البردي، إذ كان ينمو في مناطق عميقة المياه، وهناك مناظر أخرى تُظهر صاحب المقبرة وهو يقوم بعمليات الصيد (الأسماك أو الطيور)، وهناك قصص أخرى داخل تلك الرسوم والنقوش بالمعابد المصرية القديمة والمقابر، حيث نلاحظ وجود العديد من أشكال نبات البردي في هيئاته المختلفة، ويشير الكتاب إلى استخدامات أخرى عديدة للبردي أبرزها:

- استخدام المصري القديم له كطعام، حيث كان يتناول الجزء الأسفل من الساق نظرا إلى نضارته وشكله الغض الطري، ويقال أيضا إنه كان غذاء شعبيا ذا طعم مقبول بسبب احتوائه على قليل من السكر، الأمر الذي يجعله مقبولا، وقد ذكر البعض أن هذا الجزء كان يؤكل إما طازجا أو مطبوخا أو مشويا، وكذلك استعمله البعض كعادة مضغ حيث لاكوا لحاءه، ومصوا عصيره، وأكلوا جذوره الطازجة البيضاء، وبالإضافة إلى كل هذه الاستخدامات فقد ظهرت استخدامات أخرى كان منشؤها العصر الفرعوني، إلا أنها استخدمت في العهد الإسلامي مع إجراء بعض التعديلات لتتماشى مع عجلة الحياة، وما زالت في قرى مصر تستعمل الحصر من البردي، وأحيانا كانت تفرش به البيوت والمساجد، وصنعت من سيقانه مراتب للنوم نظرا إلى المرونة التي تمتاز بها، واستخدم البردي أيضا في عمل سقوف العديد من الأكواخ والمنازل نظرا إلى خفة سيقانه الجافة وقابليتها للتشكيل، وتستخدم كذلك وقودا سهلا وبسيطا في الأغراض المختلفة، كما يستخدم في الطب لقدرته العجيبة في علاج بعض الأمراض منذ القدم، واستخدم بشكل كبير في العهد الإسلامي، ويشير إلى أن ابن بيطار في كتابه الشهير «الجامع لمفردات الأدوية والأغذية» أورد بعض النصوص التي تؤكد أن هذا النبات لا يستعمل في الطب وحده، لكنه إذا نقع وأحرق صار نافعا، وذلك لأنه إذا نقع في الخل والماء أدمل الجراحات الطرية، لأنه إذا لف عليها إنما يقوم مقام مادة من المواد القابلة للأدوية الشافية، وإذا أحرق يصبح دواء شبيها بالرماد والقرطاس المحرق، ويؤكد الكاتب ذلك الاستخدام الطبي ومعالجة الأمراض، بذكره أن الأطباء قد استخدموه إذا أرادوا فتح النواصير، ويضيف: وذلك إذا أحرق إلى أن يصير رماد نبات البردي المحروق، الذي هو الرماد المتخلف من احتراق سيقان هذا النبات.

وننتقل مع الكاتب إلى أحد أهم الفصول التي يتضح منها كيف أمكن استخدام البردي في الرد على افتراءات المستشرقين، ويشير الكاتب إلى الدور الذي لعبته البرديات في الرد على العديد من الأكاذيب والافتراءات التي روجتها وما زالت تروجها مجموعة من المستشرقين، فمنهم من أراد الطعن في عدالة المسلمين وتشويه صورة الفتوحات الإسلامية في الأقاليم المفتوحة زمن الخليفة الراشد عمر بن الخطاب في كل من مصر والعراق والشام وفارس وغيرها فيما بعد، وعلى العكس من ذلك، فإن غالبية الوثائق البردية التي سجلت هذه الفترة تكشف بكل وضوح مدى العدالة التي نفذها قادة الجيوش الإسلامية أثناء فتوحاتهم. ومن النماذج التي عرضها الكاتب البردي التي أطلق عليها «بردية أهناسيا»، والتي تكشف بكل وضوح مدى سماحة وعدالة القائد عبدالله بن جابر، حيث حرر إيصالا بتسلّم كمية من النعاج لإطعام جنوده على أن تخصم من الجزية المقررة على الأقباط في الإقليم الذي مرت به، وكتب في ظهر الإيصال: شهادة بتسليم النعاج للمحاربين. وكان في استطاعة هذا القائد السطو على ممتلكات الأقباط، وهذه المعاملة قلما نراها من شعب منتصر، كما أثبتت الأوراق البردية خطأ رأي بعض المستشرقين الذين ذكروا في كتبهم أن أول من جبى الزكاة بمصر كان السلطان صلاح الدين الأيوبي، ولكن بوجود إيصال يرجع تاريخه إلى القرن الثاني الهجري، وبالتحديد عام ١٤٨هـ عن زكاة بعض الأشخاص، ساعد على دحض هذه المزاعم ونفي ما لصق بشخصية إسلامية كصلاح الدين الأيوبي.

وكذلك أثبتت أوراق البردي العربي خطأ الرأي الذي روجه المستشرقون وأرادوا به الطعن في عدالة الحكم الإسلامي في جباية الجزية، حيث ذكروا أن المسلمين فرضوا جزية بمقادير ثابتة لكل أهل الذمة المقيمين في الدول الإسلامية، ولكن من خلال الاطلاع على نصوص الأوراق البردية تأكد خطأ هذا الرأي، وقد خبرتنا وثائق البردي العربي عن إيصالات الجزية والخراج ووضحت بها المقادير الواجبة.

ويفند الكتاب الكثير من مزاعم المستشرقين ويعددها، منها زعمهم أن اللغة العربية لم يعترف بها لغة رسمية إلا في القرن العاشر أو الحادي عشر الميلادي، ولكن البرديات العربية تؤكد عكس تلك المزاعم، مثل بردية (أهناسيا) التي تعاصر سنوات الفتح الأولى بمصر، والتي ظهرت قبل نهاية القرن الأول الهجري. ويؤكد الكاتب أن الأوراق البردية العربية دحضت مزاعم وأباطيل الأسقف «ساويرس بن المقفع» وهو مسيحي يعقوبي شغل منصب أسقف كنيسة الأشمونين عام ٣٧٥هـ/٩٨٥م حيث ألف كتابه «سير الآباء والبطاركة»، وتجنى كثيرا على الحكم الإسلامي، وشكك في عدالة المسلمين، وبالغ في تشويه صورتهم وخاصة العهد الأموي، لكن بظهور وثائق برديات «كوم إشقا» انتهت تلك الأباطيل والمزاعم.

ويطالب الكاتب بالعناية بتراث البرديات العربية وعلاج وصيانة لفائف البردي وتقويته، والأهم طرق حفظ وعرض البرديات في المتاحف، وأخيرا يخبرنا بالأعداد التقريبية للوثائق البردية العربية، ويؤكد أن هناك شبه غياب لهذه الوثائق في وطننا العربي، إما لعدم توافرها أو لصعوبة قراءتها بسبب تفكك أليافها وتمزق العديد من أجزائها أو لأسباب أخرى غير معروفة. لكن ما يؤكده أيضا هو أهمية تلك المخطوطات التي تضم وتسجل التاريخ والحضارة والفكر والنظم والفنون والآثار الإسلامية، فهي إطلالة صادقة على الماضي بكل تفاصيله ◆

تنويه واعتذار

وصلتنا رسالة غاضبة من الناقد السينمائي الأستاذ أيمن يوسف، يعاتبنا فيها على نشر موضوع بعنوان «أكيرا كوروساوا إمبراطور السينما» للناقد عبدالغني داوود، باعتبار أن هذا الموضوع هو نقل حرفي لأجزاء من مقال له نشر في مجلة الكواكب بتاريخ ١٩٩٨/٩/١٥. وقد أرسل إلينا الأستاذ أيمن صورة من المقال المنشور وبعضا من صفحات كتابه عن كورو ساوا الذي نشر ضمن مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي، الأمر الذي يؤكد صحة اتهامه ويعزز أسباب غضبه. وها نحن ننشر رسالة الناقد أيمن يوسف مصحوبة باعتذار لشخصه الكريم، وبأسف شديد على ما فعله السيد عبدالغني داوود، الذي قررنا التوقف عن التعامل معه.

«جريدة الفنون»

بسم الله الرحمن الرحيم

الأستاذ الفاضل:

بدر سيد الرفاعي المحترم

بداية أرسل إليك أجمل التحيات، كنت قد انتهيت تقريبا من مقال عن السينما الآسيوية الجديدة، بصور كثيرة ملونة، لكن أول أمس وجدت شيئا فظيعا ومستفزا في عدد مايو من المجلة المحترمة «جريدة الفنون». بداية أنا أعلم أن المجلة ليس عليها حرج، لكن المؤسف أن مقال «أكيرا كوروساوا إمبراطور السينما» هو في الأساس كتيب كنت أصدرته وألفته عام ١٩٩٨ لمهرجان القاهرة السينمائي الدولي، حيث كرم اسم المخرج الذي كان قد رحل قبل التكريم بشهرين، بل تمادى هذا الأرشيفجي عبدالغني داوود وأخذ بعض ما كتبته في مجلة الكواكب عن تأبين المخرج الذي توفي في ٧ سبتمبر، ونشر مقالي في ١٩٩٨/٩/١٥.

الأمر المستفز أنه نقل كل ما في الكتيب بالكامل وبإحساسي وتدفقي وحماسي في الكتابة عن المخرج الراحل من دون الإشارة إلى اسمي، وقام بنزع الصور من كل من الكتيب والمجلة، وأضافها إلى مقاله المسروق، وهكذا يضيع جهدي منذ ثمانية أشهر أمضيتها في اليابان خصيصا من أجل البحث في السينما اليابانية ومشاهدة ما يربو عن ٢٥٠ فيلما في لحظة واحدة.

كل هذا مرسل في فاكس يبين هذه الفضيحة التي لن أسكت عنها، فكرت في أن أنشر هذه الواقعة في الحياة اللندنية، وروز اليوسف والأهرام المصرية، إذ إني أكتب في هذه المطبوعات جميعا. لكني أردت استشارتكم أولا، إذ إنني رأيت أن هذا يمكن أن يكون بصورة ما معيبا للمجلة، وهذا ما لا أقصده، لذا، أطلب منكم أن تكتبوا تنويها واضحا وصريحا عما جرى لكي يرد لي حقي الأدبي، إذا لم توافقوني الرأي في نشر هذا التنويه في العدد المقبل، فسأضطر آسفا إلى كشف ما فعله على صفحات المطبوعات السابق ذكرها.

أنا لم أحادثه ولن أحادثه لأنني أعرف ما سوف أفعل، لا أريد اعتذارا خاصا، إذا لم اتخذ موقفا إيجابيا، فستسول له نفسه أن يفعل هذا مرة أخرى، سواء معي أو مع غيري ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جريدة الفنون
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

قسيمة اشتراك

السيد رئيس تحرير جريدة الفنون «المحترم»

تحية طيبة وبعد، أرجو قبول اشتراكي في جريدة الفنون، وإرسالها على العنوان الموضح أدناه:

الاسم: ....

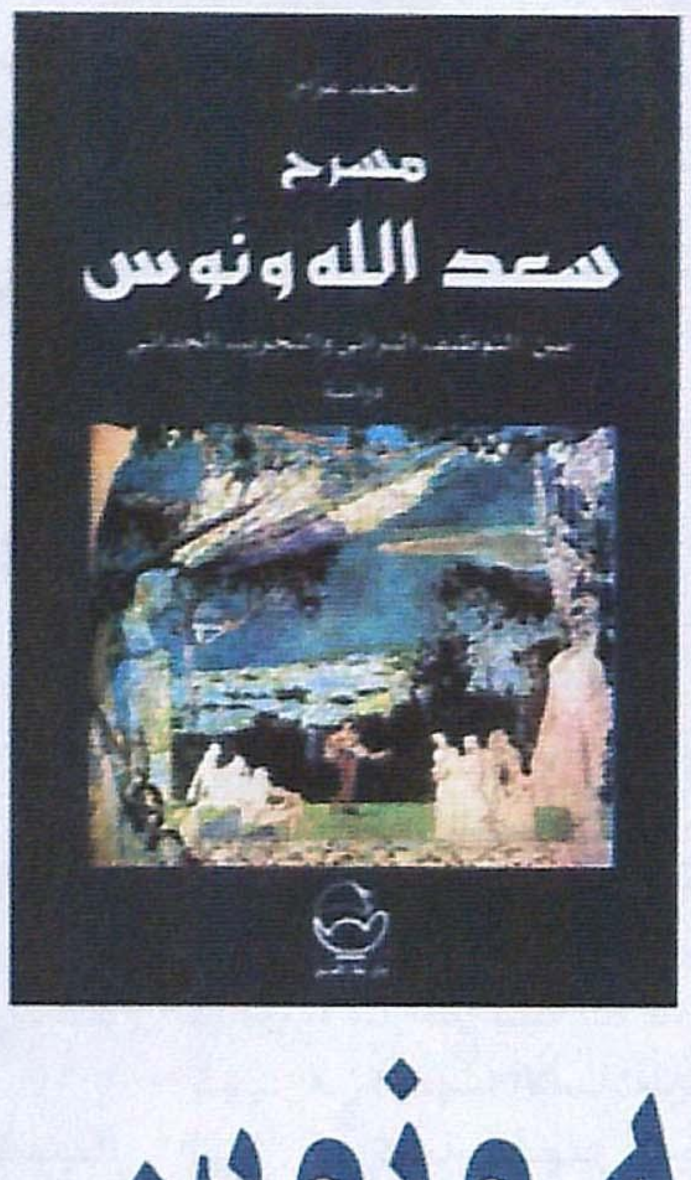
العنوان/ص. ب .... المدينة: .... الدولة: .... هاتف/العمل .... المنزل: ....

معلومات عن الاشتراك ومدته		قيمة الاشتراك				نوع الاشتراك	
	☐ اشتراك جديد ☐ تجديد اشتراك ☐ سنة ☐ سنتان		■ دولة الكويت: أفراد : ٨ د. ك مؤسسات : ١٢ د.ك	■ الدول العربية: أفراد: ٢٤ دولارا أمريكيا مؤسسات: ٣٦ دولارا أمريكيا	■ خارج الوطن العربي أفراد : ٣٦ دولارا أمريكيا مؤسسات: ٤٨ دولارا أمريكيا		☐ أفراد ☐ مؤسسات

تصدر الشيكات باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

ترسل القسيمة مرفقة بقيمة الاشتراك على العنوان التالي: جريدة الفنون
- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب -
ص.ب ٢٨٦١٣ - الصفاة الرمز البريدي ١٣١٤٧ - هاتف : ٢٤٢٠١٩٩ - ٠٠٩٦٥
- فاكس ٢٤٣١٥٩٤ - ٠٠٩٦٥

لم يكن سعدالله ونوس في يوم من الأيام طالب شهرة وأضواء بل صاحب قضية جعلت المسرح همه ومبتغاه، ولما تضاعف هذا الهم تحول إلى ألم بقي ونوس يجالده حتى آخر لحظة من حياته، كل واحدة من مسرحياته الخمس عشرة فجرت قضية، وقدمت شكلا لمسرح عربي معاصر. الكاتب محمد عزام يرصد في دراسة مهمة أهم ملامح التوظيف التراثي والتجريب الحداثي في مسرحه.



التراث والحداثة في مسرح سعدالله ونوس

ميسون العلي - سوريا

تعد مسرحية «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» علامة انطلاقة نوعية في مسيرة ونوس الكتابية، لأنها كانت انعكاسا لحجم الهزيمة ومرارتها، وحاولت أن تضع الإنسان العربي في مواجهة قاسية مع ذاته دخلت التاريخ المسرحي كوثيقة فنية، فهي ترينا كيف يرتبط عرضها بزمنها، وقبل نكسة حزيران ١٩٦٧م، اعتلت مسرحية «بائع الدبس الفقير» لونوس خشبة المسرح لتحكي ما حدث في ميدان عام في مدينة ما، كان الميدان يضم تسعة تماثيل مترافقة اتخذت صفة الأعمدة في الساحة، فهي - أي التماثيل - المعادل الرمزي والفني لضمير الناس، لأنها تتحدث باسمهم، وهي الموصل لمعاناتهم أمام القدر الكابوس المخيم على المدينة، والمرعب بما تركه من آثار الخوف، بعدما تدور الحكاية تردد جوقة التماثيل: لا تطلبوا التفاصيل، فنحن مثلكم يلجمنا الخوف والريبة منهجنا، يقال ما ينفع الحذر عند القدر، لكن من يتعلم الارتياب تشق عليه الصراحة.

وعى ونوس أهمية الاستفادة من التراث في أعماله المسرحية، فجاءت معظم مسرحياته التي استوحاها من التراث الشعبي العربي أمثولات ودروسا تصور الصراع بين الأنظمة والشعب، حتى مسرحية «منمنمات تاريخية» التي تعد من أواخر المسرحيات التي ألم به المرض إثر الانتهاء منها. كان للتراث دوره المحوري فيها، فهي تتألف من ثلاث لوحات تتشكل من بنية مزدوجة تجمع بين نصوص تاريخية أقرب ما تكون إلى الحقيقة، وهي مواقف فكرية وقيمية وفعلية لجدلية المقاومة والسقوط لمدينة دمشق من قبل الغازي (تيمورلنك)، وتسمى المنمنمة الأولى باسم الشيخ برهان التاذلي، والثانية باسم ولي الدين عبدالرحمن بن خلدون، والثالثة باسم آزادار أمير القلعة، وكل واحدة من هذه الشخصيات تمثل موقفا، فالتاذلي يمثل المقاومة وابن خلدون يمثل المساومة وآزادار يمثل الصمود، وكل موقف من هذه المواقف الثلاثة يحمل نقيضه، ففي موقف المقاومة عند الشيخ التاذلي نجد موقف حرية القدر عند الشرائجي، وفي مقابل موقف ابن خلدون الانتهازي نجد موقف تلميذه شرف الدين الذي لا يبيع علمه لعدوه، وفي موقف الأمير آزادار الصامد نجد موقف نائبه شهاب الدين الأكثر راديكالية.

ومن المؤكد أن ونوس لم يلتزم بحرفية التاريخ، وإلا اعتبر مؤرخا لا كاتبا مسرحيا، فقد أطلق أيضا لخياله العنان في الحوار بين هذه الشخصيات التاريخية لتصور عصرها وما وقع من أحداث، ولتبدع شخصيات ثانوية تسهم أيضا في تصوير العصر، ويقول ونوس: إن التاريخ الذي نحتاجه هو ذلك التاريخ الذي يكتب بتجرد علمي متحرر من وطأة المقدس ونزعة تمجيد الذات، إن الشعوب المعوقة التي تتعثر في تلمسها للمستقبل هي التي تحتاج إلى تمجيد ماضيها والتغني المتواصل بهذه الأمجاد.

ويقول سعد الله ونوس: إنه من الصعب أن أصف كم أرهقتني شخصية ابن خلدون في هذه المسرحية، فأنا لا أجهل قامة ابن خلدون، وأعرف جيدا أهمية العلم الذي أبدعه في مقدمته، ولعل الشخصية الوحيدة التي حرصت على توثيقها بدقة، ومن خلال كل المراجع التي استطعت الحصول عليها هي شخصية ابن خلدون، أينبغي أن أذكر أنني قرأت المقدمة عدة مرات وكذلك السيرة التي كتبها بنفسه، وعدد المصادر الأجنبية التي تناولت حياته وفكره، إضافة إلى معظم ما وصفه المؤلفون العرب القدماء منهم والمحدثون عن ابن خلدون.

والمتتبع لمسرح سعد الله ونوس يشعر بتأثره الكبير برائد المسرح الألماني بريخت، ففي مسرحية «الفيل يا ملك الزمان» يرمز ونوس بفيل الملك إلى جنده وعسكره الذين يعيثون في الأرض فسادا، فلا يجرؤ أحد على الشكوى أو الكلام، وعلى الرغم من أن ونوس استمد مضمونه من حكاية شعبية تراثية، فإن الشكل الدرامي كان تعليميا بريختيا يحض على الاستفادة، ويقف الممثلون في نهاية المسرحية أمام الجمهور وقد تخلوا عن مظاهر التمثيل قائلين: حكايتنا ليست إلا البداية، عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى، حكاية دموية عنيفة، وهذه الحكاية عاشها المجتمع حين تكاثرت الفيلة.

وفي مسرحية «الملك هو الملك» التي تعد إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، يتابع ونوس مستفيدا من التراث شكلا ومضمونا، فيوظف القصة لخدمة رسالة تنويرية وهو يتابع تقنية «المسرح داخل المسرح» فيزيل الجدار الرابع بين الممثلين والمشاهدين، وهو يقترب كثيرا من أساليب المسرح الملحمي عند بريخت.

ومن حيث الشكل الدرامي، فإن المسرحية تحوي ثلاثة مستويات: مستوى الملك الحقيقي ووزيره وقصره وضجره ورغبته في قليل من اللهو والعبث، ومن ثم مستوى أبو عزة التاجر المفلس الذي يحلم بأن يكون زعيما فيحقق له الملك أمنيته، والمستوى الثالث هو المعارضة التي تعمل في الخفاء.

وفي «سهرة مع أبي خليل القباني» يرفض ونوس الأسباب الأخلاقية التي ابتدعها البعض كنقد لمضامين أعمال القباني المسرحية التي جاءت على شكل مشاهد غرامية وحوارات حب، وهو بذلك يعري حقبة من تاريخ الاحتلال العثماني لبلاد الشام وما كان يحتدم فيها من صراعات وتناقضات سياسية واجتماعية، بالإضافة إلي أنه يبشر بإرهاصات النهضة القومية العربية.

يتناول الكتاب المسرح الارتجالي، أو ما يعرف بالمسرح داخل المسرح، وهذا النوع اشتهر به الشاعر والمؤلف المسرحي الإيطالي كارلوجولدوني الذي يعد نقطة تحول في تاريخ الكوميديا الإيطالية، وفي أعماله ينحو ونوس هذا المنحى في مسرحيات: «الطعام لكل فم، ليالي الحصاد»، وهذه الأخيرة لا تخلو من التأثر بمسرح السامر وما عرف به من رقص وغناء وتسال أخرى، وبالمسرح التسجيلي أو الوثائقي الذي ولد في ألمانيا على يد بيسكاتور وبيتر فايس، وقد تأثر ونوس بهذا المسرح أيضا، وبدا ذلك جليا في «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» و «رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة» (١٩٧٨).

في عام ١٩٧٠، استهل ونوس بياناته (من أجل مسرح عربي جديد) بمقولته الشهيرة: ما من أدب غير سياسي، فكيف لا يتأثر إبداعه بالمسرح السياسي الذي يعالج القضايا والمشكلات السياسية، وينضوي تحت هذا العنوان العريض المسرح الملحمي والتسجيلي والمسرح الحي ومسرح الشارع، وجميع هذه المسارح تسهم في معالجة القضايا، ويؤكد ونوس أن المسرح نشأ سياسيا ومازال، وحتى عندما يبدو غير مكترث بالسياسة، فإنه يعبر عن موقف سياسي، فالمسرح جزء من الجهود اليومية التي تهيئ إمكانات متواضعة من إمكانات التغيير، وله دوره في الفترات التي يسود فيها الكبت واللا تسييس، ويرى ونوس أنه ما دام المسرح ظاهرة اجتماعية، هي في أبسط أشكالها متفرج وممثل، فإن أي تطور للمسرح ينبغي أن يمس الاثنين كما يقول بيسكاتور، فكلاهما مسؤول، وبدرجات مختلفة عن عمليات التطوير هذه.

وتبدو مسرحيات ونوس في مرحلته الأولى ذات توجه سياسي تغييري ينتقد القمع السلطوي الذي يؤيد القهر، وتجلى هذا في مأساة بائع الدبس الفقير، فصد الدم، الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا، جثة على الرصيف، وفي مرحلته الثانية يقتحم ونوس نيران المعاناة ولكن من خلف الرمز والتراث، وفي مرحلته الثالثة يتأثر ونوس باتجاهات المسرح الأوروبي الحداثي، وفي المرحلة الرابعة يبدو الزخم السياسي شديد الوقع فقدم الاغتصاب ١٩٨٩ ويوم من زماننا ١٩٩٣ وطقوس الإشارات والتحولات ١٩٩٤ ملحمة السراب ١٩٩٥.

يدرس الكتاب شخصية وحياة سعدالله ونوس من حيث النضج والتحديث، وتوظيفه التراث في مسرحه الذي جمع بين الأصالة والمعاصرة، وهو يصوغ الكلمة الفعل التي تحرق كل الأقنعة وتحطم الزيف كله مفسحة المجال أمام أحلام جميلة ◆

وكلاء توزيع جريدة «الفنون»

دولة الكويت:
شركة المجموعة الكويتية للنشر والتوزيع
شارع جابر المبارك - بناية التجارية العقارية
ص. ب 29126 - الرمز البريدي 13150
ت 2405321 - 2417810/11 فاكس 2417809

دولة الإمارات العربية المتحدة:
شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي، ت: 97142666115 - فاكس: 2666126
ص. ب 60499 دبي

المملكة العربية السعودية:
الشركة السعودية للتوزيع
الإدارة العامة - شارع الملك فهد (الستين سابقا) - ص. ب 13195
جدة 21493 ت 6530909 - فاكس 6533191

الجمهورية العربية السورية:
المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات
سوريا - دمشق ص.ب 12035 (9631)
ت - 2127797 فاكس 2122532

جمهورية مصر العربية:
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم 88 - القاهرة
ت - 5796326 فاكس 7703196

المملكة المغربية:
الشركة العربية الأفريقية للتوزيع والنشر والصحافة (سبريس) - زنقة سجلماسة الدار البيضاء 70
ت 22249200 فاكس 22249214 (212)

دولة تونس:
الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص. ب 4422
ت - 322499 فاكس - 323004 (21671)

دولة لبنان:
شركة الشرق الأوسط للتوزيع
ص. ب 11/6400 بيروت 11001/2220
ت - 487999 فاكس - 488882 (9611)

دولة اليمن:
القائد للتوزيع والنشر - ص. ب 3084
ت - 3201901/2/3 فاكس 3201909/7 (967)

المملكة الأردنية الهاشمية:
وكالة التوزيع الأردنية - عمان ص.ب 375 عمان - 11118 - ت - 5358855 فاكس 5337733 (9626)

مملكة البحرين:
مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص. ب 224/ المنامة - البحرين
ت 294000 - فاكس 290580 (973)

سلطنة عمان:
المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص. ب 3305 - روي الرمز البريدي 112
ت 700896 - 788344 فاكس 706512

دولة قطر:
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص. ب 3488 - قطر
ت 4661695 فاكس 4661865 (974)

دولة فلسطين:
وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس/ شارع صلاح الدين 19
ص. ب 19098 ت 2343954 فاكس 2343955

دولة السودان:
مركز الدراسات السودانية
الخرطوم ص. ب 1441 ت 488631 (24911)
فاكس 362159 (24913)

نيويورك:
MEDIA MARKETING RESEARCHING
25 - 2551 SI AVENUE LONG ISLAND
CITY NY - 11101 TEL - 4725488
1718 - 4725493 FAX

لندن:
UNIVERSAL PRESS& MARKETING LIMITED - POWER ROAD. LONDON W 4SPY.
TEL 020 8742 3344 - FAX: 2081421280

تم التنضيد والتنفيذ في وحدة الإنتاج التابعة للمجلس الوطني

سعر النسخة :

■ دولة الكويت	نصف دينار كويتي
■ جميع الدول العربية	دولار أمريكي
■ خارج الوطن العربي	دولاران أمريكيان

الاشتراكات :

■ دولة الكويت	أفراد : ٨ د.ك	مؤسسات : ١٢ د.ك
■ جميع الدول العربية	أفراد : ٢٤ دولارا أمريكيا	مؤسسات : ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي	أفراد : ٣٦ دولارا أميركيا	مؤسسات : ٤٨ دولارا أمريكيا

كلمة التحرير

ربما شكل برنامج «ستار أكاديمي»، الذي بثته فضائية «إل بي سي»، من دون النظر إلى قيمته الثقافية والفنية، مثالا ناجحا لبرامج التلفزيون الواقعي، حيث استطاع استقطاب شرائح شعبية عريضة من المتابعين، على طول العالم العربي وعرضه، وهذا بدوره دفع القائمين على الفضائية نفسها، إلى محاولة استثمار هذا النجاح في برنامج «ملكة جمال لبنان».

إن اللافت في برنامج «ستار أكاديمي»، هو قدرته الفائقة والمذهلة على صناعة النجم، أي كان مقدار تميز وموهبة هذا النجم، وتسويقه وتوصيله كأمر واقعي مفروض إلى أكبر عدد من المشاهدين، وفي أسرع وقت ممكن.

إن الفنان العربي تاريخيا، خارج تجربة «ستار أكاديمي»، كان يحتاج من الموهبة والمران المثابرة والجهد والعناء والوقت والتضحية والعطاء الشيء الكثير، وذلك كي يتمكن من تأكيد حضوره الفني، حافرا وراسما صورته وطبيعة موهبته، لدى جمهور المتابعين والمشاهدين. لكن صناعة النجم اليوم غيرت هذا المسلك، حيث أصبحت علما له أصوله وأدواته، كما غدا فن تسويق النجم طاغيا على ما سواه. فليس بالضرورة أن يكون المطرب ملما بالمعارف الموسيقية، وليس من المهم أن يتمتع بصوت موسيقي له ما يميزه على سلالم الموسيقى، سواء في الصادح أو القرار، وليس مطلوبا من المطرب دراسة تاريخ الغناء وأهم رموزه، بل على الشاب أن يحفظ ويردد بعض الأغاني المشهورة، إلى جانب موهبته في الرقص والتلوي ولبس الجينز، وأن يكون بتسريحة شعر مبتكرة، والأمر عينه ينطبق على الفتاة، فليس لها أن تتعب نفسها في معرفة أصول الموسيقى، بقدر ضرورة إلمامها بأساليب الميوعة وهز الوسط، وقدرتها على امتطاء الجراءة، وتعرية أكبر جزء من لحم جسدها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن استثمار ظاهرة صناعة النجم، وتعميمها على نجوم الفكر والثقافة العربية، ربما كانت فكرة تستحق الوقوف عندها، ودراستها والتأمل فيها، ومحاولة تسخيرها لخدمة الثقافة العربية، وابراز أهم رموزها ونتاجهم الفكري والثقافي والأدبي والفني، بما يجعل منهم مادة مغرية على مائدة ومجلس الأسرة العربية، وخاصة الجيل الجديد.

إن فكرة صناعة النجم، ربما دشنت عهدا جديدا على جدول أعمال المؤسسات الفكرية والثقافية والفنية العربية، آخذين بعين الاعتبار المردود الكبير المتوقع من ذلك، بما يخدم مبادئ وأهداف هذه المؤسسات.

إن تبني فكرة برنامج التلفزيون الواقعي، وتعميمه على تجربة ثقافية فنية عربية، ربما أدت إلى نتائج لم تكن ترد على البال. فطموح كل فنان تشكيلي عربي، كان ولم يزل، هو دخول لوحته وتمثاله إلى كل بيت عربي، حلم كل كاتب عربي، هو وصول روايته أو مجموعته القصصية أو ديوان شعره، إلى طول الشارع العربي وعرضه، والأمر عينه ينسحب على الممثل المسرحي والتلفزيوني والإذاعي، وغيرهم كثير.

إننا نحيا عصرا تحكمه قواعد لعبة كبيرة، وإذا أردنا أن نكون جزءا من هذا العصر، فلا بد لنا أن نتعامل معه بأدواته، وإلا فسيبقى المفكر والفنان العربي في واد، ويبقى المتلقي العربي في واد آخر، وما أبعد وأصعب الشقة بين الواديين؟

طالب الرفاعي

الفنون جريدة

رسم و قصيدة

جعفر اصلاح و غنيمة زيد الحرب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حكاية عروس البحر

تبنيتُ لؤلؤة الرمل
آخيتُ بين القناديل في وجهها
وبين الشموسْ
ووحدتُ بين الأمومة والعشق
أقصيتُ كلّ النجيمات من أفق روحي
وأبقيت شمس النهارْ
بخافق روحي
تجوس

تيممتُ في عَرَق البحر عند المساءْ
تنقلتُ في خطوات البنفسج - في الليل -
ما بين حلم وماء
وفصّلتُ ثوبَ الزغاريد
من كلمات القرنفل
من وشوشات الضياء
ومن زفرات «الزفير»
انتقيتُ الأكاليل مزدانةً بالتُّقى
مُؤطرةً بالنقاء
ودقّت دفوفُ العصافير في كل غصن

وجاءت ربيبة قلبي
عروس

تفيق عروس الرياحين
من سكرة العرس
تبحث عن فارس الأمس
لا شيء في صدر هذا الصباح
سوى سكتة الشمس
لا شيء في رأس هذا الصباح
سوى موتة الحسّ
لا شيء في ذهن هذا الصباح
سوى هلوسات الظنونْ
وقلبٍ ترأس وفد الجراح

وينتفض البحر في ساعد الأسر
يسأل عن حبه البكر
لا شيء في كف هذا المساء
سوى رعشة الغدر

لا شيء في فكّ هذا المساء
سوى لكْنة الخمر
لا شيء في ثغر هذا المساء
سوى ثرثرات المجون
تصيد من البحر أنشودة الكبرياء

تُفَتّتُ دبّابةُ الموت
أشرعةَ الصوت
تمتصُ من رئة البحر كلّ الهواء
تصادر بيت القواقع
تَفصلُ بين العروق وبين الدماء
تقطّع - بالغدر - لحمَ السنين
وتأسر عصفورة البحر
من غير خبزٍ
وماء.

طباعة: الشركة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع